

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العددان 372 - 373 يوليو - أغسطس - 2001



الترجمة والتأويل
• ملف

السينما والأدب
• ملف





العددان 372 ـ 373 يوليو ـ أغسطس 2001

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة تصدر

عن رابطة الأدباء في الكويت

رئيس التحرير:

د. خالد عبداللطيف رمضان

أمين التحرير:

نذير جعفر

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية ـ الكويت الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 2518286 ـ هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 ـ فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكَّمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 ـ المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(372 - 373) Jul. & Aug. 2001



Al Bayan

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

وأيضـــا فلسطين

• د. خالد عبداللطيف رمضان

منذ أن تفتحت مداركنا على هذه الدنيا، ونحن نسمع اسم فلسطين أو ننطق به عدة مرات في اليوم الواحد.. هي قضيتنا ووجعنا ورمز بطولاتنا مثلما هي رمز إحباطاتنا وهزائمنا، وهي الشاهد على الانكسارات والمؤامرات والاستسلام.

تفتحت عيوننا على هذه الدنيا وفلسطين سليبة، وربما نغمضها وهي لا تزال سليبة.. ولكن من المؤكد أننا سنسلم الأمانة إلى أبنائنا ليجعلوا فلسطين في سويداء القلب. ومن سخريات القدر أن هذه القضية المركزية، التي تعد محك الكرامة العربية، قد استغلت من قبل تجار السياسة، وبعض المثقفين.. ومناضلي الفنادق.. تاجروا بها لسنوات عديدة، واستغلوا دماء الشهداء، ومعاناة الأبرياء لتلميع صورهم، ولتحقيق مكاسب ومنافع خاصة.

ولكن في كل الأحوال كان الشارع العربي يتحرك هائجا مع كل حدث جسيم يتعلق بفلسطين، وأفرد المبدعون العرب مساحات

شاسعة من إبداعاتهم لفلسطين.

واليوم عندما تكون قضية فلسطين في منعطف خطير، حيث يقف العالم متفرجا على شعب فلسطين وهو يذبح بأيدي السفاحين الصهاينة، وسط حالة عربية مبهمة من التخاذل والبرود والتمييع...

اليوم نتلفت باحثين عن موقف المفكرين والمثقفين العرب، ولكن نجد الفراغ، والجفاف، بعد أن انقلبت الموازين وأصبح قادة الرأي مجرد تروس في آلة الإعلام الرسمي كما أصبح الإعلام الرسمي هو المحرك للجماهير كيفما يريد ومتى ما يريد.. ولكن رغم كل هذا التخاذل والعجز العربي والعقم الثقافي والفكري، إلا أن الوضع على أرض فلسطين يبشر بالخير، ويدعو إلى التفاؤل.. فالانتفاضة الشعبية حركت السكون، وأحرجت تجار القضية والمتخاذلين وكشفت المستسلمين.. وزلزلت أركان إسرائيل.. وأحرجت أمريكا حامية حمى إسرائيل.. المواطن الإسرائيلي في حالة رعب دائم، وإذا استمرت الانتفاضة سيفر عدد كبير من الإسرائيليين من أرض الميعاد بحثا عن الأمان وستزداد الصعوبات الاقتصادية.. وسيزداد إحراج أمريكا التي ظهرت أمام العالم كله وهي تكيل بمكيالين عندما يتعلق الأمر بإسرائيل.

وفي كل يوم ستزداد وتيرة الخطر على دولة إسرائيل، طالما هذه الانتفاضة مستمرة، وطالما لم تفرط القيادة المتهالكة بإنجازات الشعب الفلسطيني وتضحياته.

فالانتفاضة الشعبية على أرض فلسطين باستمرارها قادرة على تحقيق ما لم تستطع تحقيقه الأنظمة العربية والمنظمات الملحقة بها.. وما يسطره الشهداء بدمائهم على أرض فلسطين، أبلغ مما تخطه أيدي الكتاب والمفكرين العرب.

ونسأل الله أن تستمر هذه الانتفاضة بعيدا عن مؤامرات المتآمرين ومساومات المتخاذلين، حتى يعود الحق إلى أصحابه ويرفع العرب رؤوسهم بين شعوب العالم بعد الذل الذي ذاقوه طوال هذه السنين.

ملف / الترجمة والتأويل

■ الترجمة نقل للعلامات اللغوية أم صياغة جديدة

ترجمة: د. محمد نبيل الحمصي

■ المؤلف ومترجموه

رشيد برهون

■ من أجل نظرية لجوهر الترجمة / كوتسيفيتيس

ترجمة: عبدالرحيم حزل

■ فعل الترجمة بين اللسانيات والترجميات

محمد ساخي

■ الترجمة والتحريف «ملحمة الحرافيش» أنموذجا

عبدالهادي الإدريسي

الترجمة:

نقل للعلامات اللغوية أم صياغة جديدة (١)

ترجمة:
د. محمد نبيل النحاس الحمصي
كلية اللغات والترجمة
جامعة الملك سعود

□ سننطلق على الطريق في الأسبوع القبل والعملاء أتوا ليشاهدوا في أرض الواقع قبل أن يشاهدوا المجموعات عندهم. (ترجمة حرفية)؟

■ إنها لتجربة صعبة أن يقدم عاريا ولده إلى الجمهور. (ترجمة حرفية)؟

هل ترجمة هاتين الجملتين ممكنة؟ إذا كنا نعتقد أن الترجمة ما هي إلا نقل حرفي من نظام لغوي مصدر إلى نظام لغوي هدف بتحويل العلامات إلى علامات أخرى، فإن الجواب يكون بالإيجاب؛ ولكنه جواب لا ينم عن خبرة في مجال الترجمة. وإذا كنا نعتقد أن الترجمة ليست مجرد نقل ألفاظ من لغة إلى أخرى، وإنما يجب، بادئ ذي بدء، تحديد المدلول الدقيق للعلامات التي نريد ترجمتها من اللغة المصدر، تمهيداً لإيجاد العلامات المكافئة لها في اللغة الهدف، فإن الجواب يكون في هذه الحالة سلبياً. لأن هاتين الجملتين ليستا واضحتين تمام الوضوح، وينبغي، قبل ترجمتهما، تحديد معاني مفرداتهما

وإزالة الغموض منهما. هذا هو جواب بعض اللغويين عن سؤالنا. أما المترجم المتمرس، فيكون جوابه أن الطرح خاطئ، وأنه لا يمكن الإجابة على هذا السؤال مالم نطرح سؤالاً آخر: هل هاتان الجملتان واضحتا المدلول؟ أو هل هما قابلتان للفهم؟ لأن المترجم لايستطيع أن يؤدي الترجمة مالم تشكل العلامات اللغوية بالنسبة له رسالة واضحة مفهومة، ويزول عنها الغموض، وتحمل العلامات مدلولاً واضحاً لاغبار عليه. ولكن ما هي حقيقة الأمر بالنسبة إلى الجملتين المذكورتين؟

- سننطلق على الطريق في الأسبوع المقبل والعملاء أتوا ليشاهدوا في أرض الواقع قبل أن يشاهدوا المجموعات عندهم. للوهلة الأولى، ليس لهذه الجملة رأس ولا ذيل، ومع ذلك فقد كانت واضحة ومفهومة عندما أطلقها بشكل طبيعي وعفوي أحد رجالات الصناعة الفرنسيين العاملين في مجال الألبسة الجاهزة، في أثناء قيامه بشرح لبعض المهتمين من زوار معرض صناعة الألبسة الجاهزة. فماذا أراد قوله إذن؟ إن صناع الألبسة الجاهزة يعرضون مجموعاتهم في معرض يرتاده تجار المفرق الذين يشاهدونها، ويقارنون فيما بينها، ويكونون انطباعاً عن «الموضة» في الموسم المقبل، بعد ذلك يقوم المصنعون بزيارة التجار في محالهم، ويعرضون عليهم نماذجهم على أمل أن يحزم هؤلاء أمرهم ويتخذوا قراراً بالشراء. إن ما أراد الصناعي قوله هو إنه سيسافر إلى المدن الأخرى، بعد أن يغلق المعرض أبوابه، وإنه مسرور للاهتمام الذي أبداه كثير من المشترين المحتملين. فالعبارة إذن واضحة تماماً في الموقف الذي قيلت فيه، لدرجة أن جاري الذي نبهته إلى تركيبتها العرجاء لم يلحظ شيئاً من هذا القبيل.

- إنها تجربة صعبة أن يقدم عارياً ولده إلى الجمهور.

أولئك الذين يعتقدون أن الترجمة تقوم على إزالة الغموض يقولون: «المشكلة تكمن في معرفة الموصوف»، هل الطفل هو العاري أم الشخص الذي يحمله؟ لا شيء في الجملة يساعد في معرفة ذلك. لا شك أن الكلمات، على المستوى اللغوي وعلى مستوى الجملة المعزولة التي لا تشكل رسالة وإنما تركيباً نحوياً، تحمل دلالات عديدة، ويكون المنطوق، بالتالي، غامضاً. وإذا لاحظ اللغوي مشكلة على صعيد الترجمة، ذلك لأنه ينظر إلى الترجمة من خلال اللغة، أما المترجم فإنه لا يترجم لغة وإنما رسالة (قصيدة أو رواية، كتاباً تعليمياً أو طريقة استخدام، خطاباً علمياً أو صكاً قانونياً) وعندما يفهم ما يترجم لا تعترضه مشكلات في تعددية المدلولات ولا في غموض المعاني. لنستعد المقطع الذي وردت فيه الجملة في مقال لصحيفة لوموند Le Monde، بتاريخ 1 أغسطس 1973، عنوانه ضرورة الخطاب المفهوم بقلم M. Mazoyer: «إن نتائج البحث لا يمكن استخدامها على صعيد المجتمع إلا إذا جردت من إطارها النظري، أو التجريبي. فالبحث لا يمثل أية أهمية

بالنسبة إلى أفراد المجتمع بأسره مالم تعـــــرض الظواهر، والمواقف، والتحولات الاقتصادية والاجتماعية المدروسة، بخطاب علمي مفهوم... مما يستدعي من قبل الباحثين نضجاً كبيراً. إنها تجربة صعبة أن تقدم النتائج للجمهور، عارية، لا يصحبها أي تعليق.»4 لم يعد من الضروري بعد قراءة هذا المقطع أن نتساءل عن موصوف كلمة عارياً، لأن الجملة لم يعد يكتنفها أي غموض بعدما اندرجت في سياق الخطاب.

الكلام (La Parole)

ما هو الكلام الذي يحمل معنى، خلافاً للغة؟ وما هو العنصر الجديد الذي بفضله تصبح الجملتان السابقتان مفهومتين دون إدخال أي تعديل عليهما؟ إن هذا العنصر هو ربط الجمل المعزولة، الجملة الأولى بالموقف الذي قيلت فيه، والثانية بسياق النص الذي استخرجت منه. فهذا الربط يعيد إلى الجملتين المعنى الذي فقدناه عندما أصبحتا معزولتين. إن الجمل المعزولة عن سياقها تحمل احتمالات دلالية، شأنها في ذلك شأن الكلمة الواحدة، فإذا أخذنا كلمات لا على التعيين من المخزون اللغوي وتفحصناها الواحدة تلو الأخرى، لتمكنا من وضع عدد من المدلولات لكل منها. إن تعددية المعاني هي من طبيعة الكلمات التي ليست تسميات لمسميات أو لمفاهيم فريدة وإنما تشتمل على مجموعات من المدلولات. ويمكننا أن نلهو بجمع كلمات وندعي أنها تحمل معنى: قرأت في مكان ما أن عبارة Ila un cousin au front (على جبينه بعوضة) يمكن أن تكون مرادفة لعبارة Il a un mouetique sur la facade (على واجهته بعوضة)، لم لا بما أن قائل الجملة ليست لديه في الأصل أية إرادة في إيصال معلومة ما! إن تعددية المعاني والغموض من شأن كل تركيب مفرداتي يتم خارج السياق، إلا أنهما يزولان عندما تندرج الجملة في إطار الخطاب. وإرادة التواصل هي التي تحرر الكلمات من تعددية معانيها، وتزيل عن الجمل غموضها، وتحملها المدلول المراد.

إن ما نقصده بكلمة «معنى» ليس ما تقصده بهذه الكلمة الدراسات الدلالية أو المعجمية التي تسعى إلى تحديد مفاهيم الكلمات أو البنيات القواعدية. لأن المعنى الذي تتحدث عنه هذه الدراسات أي «المدلول اللغوي»، ينطبق على معاني الكلمات في معزل عن استخداماتها في إطار الكلام أو الخطاب.

إن معنى الكلام، المعنى الذي تحمله الرسالة، غير موجود في كل كلمة، ولا في كل جملة. إنه يستند إلى المدلولات اللغوية دون أن يقتصر عليها، وإن النص بأكمله، هو الذي يساعد، كلما تقدمنا في قراءته في إدراك ما أراد الكاتب قوله. إن أفكار الكاتب، قبل أن تتحول إلى كلام وتأخذ شكلها النهائي، موجودة في ذهنه، وإنما دون ترتيب. ولا تتضح وتتشعب إلا بالكتابة، وكل جملة تستند إلى

سابقاتها لإتمام الرسالة. والكلمات التي هي مجموعات من الدلالات على المستوى اللغوي، لا تحقق على صعيد الكلام إلا جزءاً من مدلولاتها، إلا أنها تكتسب بالمقابل المعنى الذي يحملها إياه الكلام الذي يأتي قبلها. فإذا عدنا إلى جملتنا: «إنها لتجربة صعبة أن يقدم عارياً ولده إلى الجمهور»، نجد أن كل كلمة من الكلمات، إذا قرأت في سياقها، تكتسب معنى إضافياً تضفيه عليها الكلمات التي سبقتها: فكلمة «طفل»، تحقق جزءاً من مدلولها الذي تمنحها إياه اللغة (الطفل من ناتج الإنسان)، وتكتسب ظلالاً جديدة بفعل الكلمات التي أتت قبلها والتي تضفي عليها معنى «نتائج البحث». كذلك فإن كلمة «عارياً» تعني على المستوى اللغوي، «غير مكتس» ولكنها تعني في هذا السياق أيضاً «تجريد النتائج وإخراجها من إطارها النظري أو المنهجي أو التجريبي»، وتستمد على مستوى الكلام معناها من كلمة intelligible (قابلاً للفهم) التي سبقتها.

إنه لخطأ فادح أن نخلط بين اللغة والكلام عند الحديث عن الترجمة. إذ ليس هناك على المستوى اللغوي أي علاقة بين «الطفل» و «نتائج البحث». ولا يظهر هذا المعنى إلا على مستوى الكلام، وهو معنى عرضي، آني، عرضة للتلاشي، شأنه شأن التركيبة الفعلية التي أوجدته، تولد من سياق الكلام، وهو يتميز عن اللغة مع أنه من نتائجها. اللغة تعطي الكلمات دلالاتها، بينما يثريها الكلام بمفاهيم لا يمكن تصورها على مستوى الألفاظ. وهذه المفاهيم هي التي تشكل المعنى، وينبغي أن يدركها قارئ الترجمة تماماً كما يدركها قارئ النص الأصل. وهكذا نرى أن المعنى لا يتصف بالسكون والموضوعية وإنما هو صيرورة دائمة تتكون مع تقدم الخطاب.

المعنى هدف الترجمة وغايتها

إن المعنى بسيطاً كان أم معقداً، هو الغاية التي تسعى اللغة إلى بلوغها، وهو العنصر الرئيسي للعلاقات بين بني البشر، وهو أيضاً الهدف الذي ترمي إليه الترجمة. ساد الاعتقاد أن الترجمة ما هي إلا تمرين يتناول لغتين، ويقوم على إيجاد الكلمات والتراكيب النحوية المتكافئة من لغة إلى أخرى. وقد أفضت الأبحاث التي تناولت الترجمة الآلية إلى دراسة المتكافئات الزوجية بين اللغات، أو بالأحرى إلى ما أطلق عليه «القواعد التقابلية». ومما لا شك فيه أن الفشل النسبي الذي منيت به هذه الدراسات يرجع بكل تأكيد إلى أن الترجمة الآلية لم تستند إلى طريقة عمل الذهن البشري الذي لا يقوم بنقل الرموز وإنما يدرك المعنى ويعاود التعبير عنه. فلو استندت الأبحاث إلى الإنسان وإلى الطريقة التي ينتهجها في الترجمة، لفقدت الطريقة التقابلية الكثير من أهميتها لصالح نظرية للترجمة تقوم على المعنى بالدرجة الأولى.

يجب ألا ننسى أن الحاجة إلى الترجمة تنشأ من الحاجة إلى

التواصل، وأن هذه الأخيرة موجودة في اللغة الواحدة حيث لا يحتاج التواصل إلى وسيط، تماماً كما هي موجودة بين لغتين وتستدعي وساطة المترجم. ألا يحق لنا عندئذ أن نعتقد أن عملية الاتصال التي تتم داخل اللغة الواحدة هي نفس العملية التي تربط المترجم بالنص الأصل، ثم النص المترجم بالقارئ الذي يطلع عليه، مما يجعل عملية الترجمة أقرب إلى عمليتي الفهم والتعبير منها إلى المقارنات بين اللغات. فالتعبير والفهم عند البالغين يدخلان في إطار الكلام ولا يقتصران على ترتيب نتف لغوية في جمل لا تحمل معنى. وكما أن الإنسان لا يتكلم أبداً من دون هدف، ومن دون نية في التواصل، كذلك فإننا لا يمكن أن نستمع أو أن نقرأ دون إدراك شيء، أي دون تأويل. وهذا هو شأن المترجم الذي يكون تارةً قارئاً يدرك، وتارةً كاتباً ينقل إرادة القائل الأساسية، وهو يعرف جيداً أنه لا يترجم لغةً إلى لغة أخرى، وإنما يفهم كلاماً وينقله بدوره، معبراً عنه بطريقة لا تستعصي على الفهم، وتكمن جمالية الترجمة وأهميتها في أنها صلة وصلٍ بين مقولة الكاتب وفهم القارئ.

يستخلص المعنى في عملية التواصل من تسلسل الكلمات والجمل وتتابعها، إذ تضيف كل كلمة وكل جملة إسهامها إلى الأخريات، وتستمد منها. ويتكامل المعنى بشكل تدريجي مع تكامل سلسلة الكلام؛ بإمكاننا أن نجتزأ مقطعاً لا على التعيين ونقوم بتحليله لمعرفة مدى صحته، ولكن من المحال أن نتمكن في الوقت نفسه من بلوغ مدلوله الحقيقي الذي يبقى داخل النص المتكامل.

معرفة الموضوع ومعرفة اللغة

إذا لم تكن الترجمة عملية نقل لغوي وإنما فهماً وتعبيراً، وإذا كان ما نفهمه ونعبر عنه هو المعنى، ينبغي علينا أن نتوقف عند هذا المفهوم الأساسي الذي جعلنا منه هدف الترجمة وغايتها ونحاول توضيحه.

لننظر إلى الجملة التالية: «نسمي إبدالاً مطابقة المجموعة س على نفسها، أي تحويل تركيبة حدودها الأربعة إلى تركيبة جديدة5». بما أنني لم أدرس الرياضيات الحديثة فإنني لست قادرةً على فهم هذه الجملة، أي أنني عاجزة عن إدراك معناها، مالذي يمكنني قوله بعد قراءتها أكثر من مرة؟ أستطيع الافتراض أن الجملة تدخل في نطاق الرياضيات، لأن كلماتها تدل على ذلك، ومن ناحية أخرى فإن تركيب الجملة يجعلني أدرك أن المجموعة تتألف من أربعة حدود. ولكن معرفتي بالقواعد والمعاني الشائعة للكلمات المستخدمة لا تسعفني في المضي إلى أبعد من ذلك. أما طالب الرياضيات فتساعده في فهم هذه الجملة المفاهيم الرياضية المألوفة والتي يستحيل على غير المتخصص إدراكها.

إن الانطباع الأول الذي يتكون لدينا هو أن عدم معرفتي المفاهيم التقنية للكلمات يحول دون فهمي للجملة، والواقع أن جهلي هذا يدخل في إطار

جهل آخر ألا وهو جهل الموضوع.

تساعدنا معرفة اللغة ومعرفة الموضوع في الوصول إلى وجه من أوجه المعرفة ذي أهمية كبيرة بالنسبة إلى مفهوم المعنى. فاللغة وسيلة للتعبير عن الأشياء والمفاهيم. عندما يتعلم الطفل الكلام، فإن المدلول الأول الذي يعطيه للكلمات يكون أول معرفة مجردة يكتسبها. وطالما اقتصرت معرفته للأشياء والمفاهيم على مدلولات الكلمات، بقيت معارفه محدودة جداً. أما إذا أكثر من القراءة، ازدادت المدلولات التي يعطيها للأشياء غنى كلما تقدم به السن؛ ويصبح عندئذ قادراً، حسب ما تقتضيه الضرورة، على التعبير عن هذه المدلولات بكلمة واحدة أو حتى بكتاب كامل.

لو عرفنا المقدرة اللغوية أنها فهم دقيق لمدلولات الكلام، والمعرفة بشكل عام أنها مجموع الشروحات والتفسيرات والتأويلات التي يمكن تقديمها لمفهوم معين (يمكن في بعض الحالات أن تملأ مجلدات كاملة)، لرأينا أنه لا توجد هناك رابطة بين المعرفة اللغوية والمعارف الأخرى، وأن اللغة عندما تكتفي بوضع مسميات للأشياء لا تمثل سوى بداية المعرفة. وإذا كان صحيحاً أننا نتقدم بحركة مستمرة ومتواصلة من المعرفة اللغوية باتجاه معارف أكثر تطوراً، فإن هذه الحركة لا تنمو بشكل متجانس. إذ لا يمكن في بعض المجالات اكتساب معارف متعددة، ولا نستطيع في مجالات أخرى تجاوز المعرفة التي توفرها اللغة، مما يفسر المقولة الشائعة في ميدان الترجمة وهي أن المعرفة اللغوية لا تكفي لإدراك ما يمكن التعبير عنه بواسطة العلامات اللغوية وترجمته. إن إدراك المنطوق اللغوي يرتكز في الواقع على نوعين من المعرفة، المعرفة بحد ذاتها، أي المعارف الدقيقة التي يشير إليها النص، والمعرفة اللغوية. ويرتبط بلوغ المعنى بتلاؤم هذين النوعين من المعارف مع ما يحمله النص اللغوي من جديد.

فإذا رجعنا إلى الجملة: «نسمي إبدالاً مطابقة المجموعة س على نفسها، أي تحويل تركيبة حدودها الأربعة إلى تركيبة جديدة»، وجدنا أنها تسمح لنا بإدراك العلاقة الموجودة بين اللغة والمعرفة، الأولى معروفة كما هي الحال دائماً في عملية التواصل، أما المعرفة فهي بالنسبة لهذه الجملة معدومة. من شأن هذا المثال أن يجعل القارئ غير المتخصص في الرياضيات يدرك تماماً أنه يعرف اللغة ولكنه يجهل الموضوع. إلا أن التمييز لا يكون بهذا الوضوح في أغلب الحالات، مما يؤدي إلى الخلط بين المعرفة اللغوية والمعرفة المتخصصة، دون إدراك أن اللغة لوحدها لا تمكن من استخلاص المعنى، وأنه ينبغي دائماً الاستعانة بمعارف خارجة عن نطاق اللغة لفهم نص لغوي.

تساعد المعارف غير اللغوية التي يملكها المرء في استخلاص مدلول الكلمات المرتبة داخل الجمل، وتؤدي بالتالي إلى إدراك المعنى. وكلما اتسعت المعارف، كلما اكتسب المعنى دقةً ووضوحاً.

العملية التفسيرية

مهما كان الاهتمام الذي نبديه أثناء القراءة سطحياً، ومهما قلت المعارف التي نواجه بها مدلولات الجمل التي نراها على الورق، فإننا لابد أن نستخلص مما نقرأ معنى معيناً، قد يكون محدوداً أو مبهماً، أو خاطئاً أحياناً. يقول بياجيه Piaget (1967) إن الطفل الصغير لا يعرف أن في السماء قمرا واحدا، ويظن أن القمر الذي يراه في ليال متوالية هو مجموعة من الأقمار المختلفة؛ كذلك إذا صادف مجموعة من البزاق في نزهته، لن يعرف أن هذه المجموعة ليست دائماً هي نفسها. ولكنه يدرك فيما بعد أنه بما أن البزاق لا ينتقل بالسرعة التي ينتقل بها هو فإنه لا يمكن أن يصادف المجموعة ذاتها أكثر من مرة أثناء جولته، أي أن الطفل بدأ يحكم عقله؛ وكلما كبر ازدادت محاكمته للأمور غنى بما يكتسبه من معارف جديدة تساعده في إدراك ما يراه. وينطبق هذا المثال على اللغة، فنحن لانفهم الكلام الذي نقرأه أو نسمعه إلا لأننا نربط بينه وبين معارفنا غير اللغوية.

تختلف المعرفة من إنسان إلى آخر عمقاً واتساعاً، وهي لا تغطي المجالات المعرفية ذاتها. والإنسان لا يتلقى شيئاً إلا ويفهمه، أي يؤوله بشكل أو بآخر. وكل ما يستعصي على الفهم التلقائي يكون مرده إلى أن المتلقي لم يكن يعره اهتماما. وهي ظاهرة يومية تحدث في كل التفاعلات بين العالم الخارجي والحواس. فعقل الإنسان لا يتلقى شيئاً دون محاكمة (وإن كانت هذه المحاكمة تلقائية عفوية تتم بسرعة مذهلة) لدرجة أن الاستنتاجات البسيطة والبديهية التي يتوصل إليها البالغ تستند إلى ركيزة من المشاهدات والمحاكمات المعقدة. وهذه الركيزة تسمح له بتنسيق كل عمل من أعماله بطريقة آلية يتعذر عليه وصفها، بما في ذلك فعل الكلام، حتى أن اعتقاداً ساد أن الحواس ما هي إلا مجرد تسجيلات، وأن السلوك هو ردود أفعال أو استجابات لحوافز خارجية (حافز - استجابة). وهذا ما أكده بياجيه عندما قال بوجود تصور تأويلي بين الحافز والاستجابة.

ينتج المعنى إذن عن التقاء العبارة اللغوية التي نراها على الورق بالمعارف التي تكون في جعبتنا عند القراءة.

إدراك مقاصد الكاتب

التأويل عملية تتم عامة بشكل عفوي، إلا أنها عند المترجم جهد إرادي يبذله في سبيل إدراك المعنى. وبما أن المعنى هو الغاية التي يصبو إليها المترجم في عمله فإنه ثمة مشكلة تطرح نفسها عليه وهي الوصول إلى مقصد الكاتب من خلال النص الذي بين يديه، أي بعبارة أخرى يسعى المترجم إلى استخلاص الرسالة التي أراد الكاتب نقلها من خلال الدلالات اللغوية. قيل إنه لا يوجد معنى واحد أي أن الكاتب والقارئ لا يدرك كل منهما المعنى بطريقة واحدة. وقد أشار فاليري Valery إلى ذلك عندما

تعرض إلى العلاقة بين الكاتب وعمله بقوله: «لا يوجد معنى حقيقي للنص. وليست هناك سلطة للكاتب. أيا كان قصده، فقد كتب ما كتب. وما أن ينتشر النص يتحول إلى أداة يستخدمها كل قارئ كما يطيب له وحسب إمكاناته. ومن غير المؤكد أن استخدام الكاتب لهذه الأداة أفضل من استخدام غيره لها».

ولكن لا ينبغي أن يولد انعدام التلاؤم هذا بين الكلام والمدلول حالة من اليأس؛ فالإنسان ليس كالآلة، وفكره لا يتطابق دائما مع البنيات اللغوية؛ صحيح أن الكاتب «يعرف ما يريد فعله»، ولكنه لا يستطيع الحكم على «ما فعل» إلا من خلال ردود أفعال القراء الذين يوجدون العلاقة بين النص وبين معارفهم. لذلك يجب أن يكون تقييم الكاتب لمعارف القراء الذين يخاطبهم دقيقا لكي يتمكن هؤلاء من إدراك المعنى الذي أراد إيصاله لهم. كما عليه أن يوازن بين ما يفصح عنه في كتاباته وبين ما يتركه مضمرا. وبالمقابل، على القارئ أن يدرك أن البنيات اللغوية لا تفصح إلا عن جزء من رسالة الكاتب. وسواء تعلق الأمر بقراءة نبأ في صحيفة أو بمقالة فلسفية، فإن المعرفة التي تكون لدى القارئ هي دائما تقريبية، بل خاطئة في بعض الأحيان (في عدم كفايتها)، تماما كما هو الأمر بالنسبة لمقولة الكاتب التي تبدو أحيانا مبهمة (إذا لم يحلل أفكاره تحليلا كافيا، أو إذا أخطأ في حكمه على القراء الذين يكتب إليهم). ومع ذلك فإن المعنى يتحقق تلقائيا، ويتطابق النص مع المقصد والغاية في معظم حالات التواصل المعهودة. لذلك فإننا نفهم المقالات الصحفية التي نقرأها (في الحقيقة، نحن نختار قراءة هذا المقال أو ذاك لأننا نملك المعرفة التي تساعدنا في فهمه)؛ وندرك أيضا الحجج التي يبثها على شاشة التلفاز المرشحون للانتخابات التشريعية إبان الحملات الانتخابية، قد نؤيد هذه الحجج، وقد نرتاب من مناورات بعض المرشحين وازدواجية مواقفهم، إلا أننا ندرك ما يقولونه في كل الحالات. أعتقد أن القارئ يوافقني الرأي في أن المعنى يصيب الهدف في حالات بسيطة جدا. بالمقابل، ما الذي يحدث إذا انقضت قرون، أو حتى مجرد أسابيع بين كتابة النص وقراءته، أو إذا اختلفت ثقافة قارئ النص عن ثقافة كاتبه؟ بينما لا تواجهنا عادة أي صعوبة في فهم مقصد المتكلم أو الكاتب، فإننا في هذه الحالة قد نستخلص معان عديدة تعتبر كلها ممكنة في مفهوم التحليل الدلالي. فلو افترضنا مرة أخرى أن الأمر يتعلق بنص قانوني، فإنه يخشى في هذه الحالة، ومهما كانت صياغة النص محكمة وعباراته متوازنة، أن تؤدي التفسيرات المغرضة له إلى نزاعات وقضايا لا حصر لها.

إن ما يهم الترجمة، بين كل المعاني الممكنة التي لا يمكن الاعتراض على احتمال وجودها هو الوفاء لمقاصد الكاتب واستبعاد المعاني التي لا تستند إلى معرفة كافية، وتلك التي قد يساء فهمها أو تفسيرها لخدمة مصلحة ما. ينبغي على المترجم أن

يتجنب في منهجيته السهولة في التأويل، وأن يتحاشى التفسيرات التي قد تكون مغرضة.

المعاني الضمنية والمعاني الصريحة

يسعى المترجم إلى بلوغ مقصد الكاتب معتمدا في ذلك على التحليل النصي وليس على التحليل اللغوي. والمعنى المطلوب نقله إلى اللغة الهدف هو ذلك الذي يحمله النص الأصل إلى أولئك الذين يملكون المعرفة اللازمة لفهمه. ويمكن القول إن المشكلة واحدة في كلتا الحالتين. فكما أنه من السهل أن تتحول الجمل المجتثة من السياق الذي ورد فيه إلى عبارات مغرضة لأن السياق الجديد الذي توضع فيه قد يضفي عليها مدلولات مغايرة لتلك التي رمى إليها الكاتب، فإن ترجمة الجمل المعزولة قد تثير أيضا الغموض واللبس. فلو ترجمنا نصا ما جملة جملة مستندين إلى اللغة الأصل أكثر من استنادنا إلى استمرارية فكر الكاتب، لكانت النتيجة تجاوز عناصر لغوية معزولة يمكن نقل كل واحدة منها على حدة إلى لغة أخرى، وإذا جمعناها في نص واحد أصبح لدينا نص أشبه بلعبة «بزل» Puzzle ركبت قطعها تركيبا خاطئا، أي أنه يتنافى مع الطريقة الطبيعية للتعبير في اللغة الهدف. ذلك أن كل كلمة معزولة، وكل عبارة خارجة عن سياقها، وكل مقولة غير مكتملة تحمل عددا من المعاني الكامنة والممكنة بعيدا عن كل معنى حقيقي. إن الكلمة خارج السياق جزء من اللغة لم يتحول إلى رسالة، بل هي أشبه بورقة نقدية لم تتحول بعد إلى مشتريات. فالورقة النقدية من فئة الخمسين فرنكا التي أحملها يمكن أن تتحول إلى مشتريات مختلفة طالما لم تنفق. فإذا أنفقتها في شراء سلعة ما يكون هذا وجه من الأوجه العديدة التي يمكن أن تستخدم فيها الورقة. ويمكن أن يقودنا تحليل قيمة الخمسين فرنكا بعيدا جدا في الوصف، ولكنه لا يساعدنا في التنبؤ باستخدامها. وينطبق هذا الأمر على اللغة مقارنة بالنصوص؛ فمعرفة اللغة شرط أساسي للترجمة؛ ولكن هذه المعرفة لاتعني تحقق الترجمة؛ إن استخدام اللغة هو فقط ما يهم الترجمة. أستشهد هنا بما كتبه فينيه وداربلنيه (1966) Vinay et Darbel-net للدلالة على أن التحليل اللغوي يستخلص المدلولات الكامنة في اللغة، وأن المعنى لا يتبلور بنتيجة التحليل اللغوي فحسب. يقول الكاتبان: «إننا نتردد في ترجمة الكلمة الإنجليزية "Hospital" بالكلمة الفرنسية "Hopital" لأن الأخيرة كانت في وقت ما توحي بالفقر والعوز. لذلك فإن ترجمة العبارة الإنجليزية I Went to see him at the hospital إلى الفرنسية Je suis alle le voir a sa clinique (ذهبت لمقابلته في مستوصفه) تكسبها في حالات معينة دقة أكبر.

ولكن التحليل اللغوي يشير إلى عدم وجود تطابق كامل بين الكلمتين المتشابهتين الإنجليزية والفرنسية؛ ولكن ليس هذا ما يثير اهتمامنا. المهم

في العبارة هو أنها تولد تداعيا في الأفكار وتقودنا نحو فرضية دلالية: عندما قرأت العبارة الإنجليزية تصورت أن الأمر يتعلق بزيارة صديق مريض؛ ولكن عندما قرأت ترجمتها الفرنسية: «ذهبت لرؤيته في مستوصفه» توقفت عند أدلة الملكية "sa" وغيرت رأيي: لا بد أن قائل العبارة طبيب لأنه لا يمكن الذهاب لعيادة مريض في مستوصفه.. إنه طبيب إذن، أو حتى ممرض أو مدير أو حارس، لست أدري... وربما أصابتنا الدهشة للبون الشاسع بين المدلول الحقيقي للعبارة وكل هذه الافتراضات لو عرفنا القصة التي تندرج في إطارها هذه العبارة. هذا يعني أن سلسلة التفسيرات الممكنة تتناقض إلى حد كبير عندما توضع العبارة في سياقها (الذي يمكن أن يكون كتابا كاملا)، لأن مقصد الكاتب ليس غامضا على وجه العموم ويمكن إدراكه بسهولة ويسر.

معوقات الترجمة

قد تكون معارف القراءة واسعة، كما يمكن أن تكون ضحلة، وهي في كل الأحوال تختلف من قارئ إلى آخر. والتفاعل بين المدلول والمعرفة لا يؤدي بالضرورة إلى نتائج متماثلة؛ ولكن ثمة شيء أكيد وهو أنه سواء اكتفينا بالمعرفة الدنيا التي توفرها المدلولات اللغوية أو امتلكنا معارف موسوعية، يجب دائما أن تنضاف المعرفة إلى مدلول الكلمات لاستخلاص المعنى. وبالمقابل يجب على المرسل أن يفترض لدى القارئ معرفة مماثلة لمعرفته ليحقق غايته في إيصال المعلومات التي يرغب في نقلها إليه. فالكاتب يعمد إلى إدراج مقولته في إطار معرفي يتقاسمه مع القراء، دون أن يكون هناك مع ذلك تطابق تام بين مقصد الكاتب والمعنى الذي يستنتجه القارئ، لأن الإدراك أمر ذاتي ونسبي ولا يمكن أن يكون المعنى إلا تقديرا لما قصده الكاتب. وهذا المعنى الذي ينبغي على المترجم إدراكه والتعبير عنه من جديد لا يقاس بالشكل والكم لأنه كينونة متطورة وليس فعلا ثابتا. يمكن أن نقيس ملكة الإدراك لدى الإنسان بشكل دقيق وذلك بقياس نشاط الخلايا الدماغية لديه، بينما يتعذر قياس ما يدركه الإنسان. لذلك لا ينبغي أن ننحو دائما باللوم على المترجم. ولحسن الحظ أن الإنسان ليس آلة وأن فكره لا ينتظم في عناصر يتوافق كل منها مع علامة لغوية، وإنما يتكيف مع أغراض الاتصال ويتجسد في كلام تبعا لآلية معينة. وبالتالي، بدلا من البقاء في مرحلة العجز والاستمرار في البحث عن التطابق بين اللغات، ينبغي في مجال الترجمة تجنب التحليل اللغوي والسعي إلى إيجاد التعبير الملائم لنقل المعنى إلى اللغة الهدف. على صعيد اللغة الواحدة، يجري الاتصال في أغلب الأحيان بشكل سليم لا يثير اللبس؛ ويتم عامة إدراك القصد من الكلام. فلم لا ينطبق هذا الشيء على النص المراد ترجمته، وما الذي يمنع من فهمه والتعبير عنه من جديد؟

من شأن الفلسفة والفن دراسة

حدود المعنى وسبر ماهية التواصل وإمكاناته، ومن شأن اللغويات وضع الثوابت الشكلية للمقولة؛ أما المترجم، الذي ينبغي عليه تأمين عملية التواصل، فيترتب عليه أن يسعى لبلوغ المعنى الذي رمى إليه الكاتب.

ليس المعنى الذي يهم الترجمة هو ذلك الذي يسعى إليه الفيلسوف، وقلما يكون هو المعنى الذي يتعامل معه الفنان. كذلك ليس المعنى هو ما يدرسه علم الدلالة الذي لا يهتم إلا بالمدلولات اللغوية، وهي مهمة مشروعة للغوي دون المترجم الذي لا يقوم عمله على نقل العبارات اللغوية، ولا على وضع أسس تساعد في نقل الكلام بين اللغات، وإنما على إيصال محتوى الرسالة. لذلك فإن رفض مبدأ المعنى في مجال الترجمة كما فعل بلومفيلد Bloomfield وهاريس Harris في مجال اللغويات، إنما هو رفض الكلام، أي الخطاب وغايته. والاقتصار على معالجة الرموز اللغوية يعني التخلي عن نفحة الحياة التي يضفيها الإنسان على اللغة عندما يستخدمها للتواصل مع أقرانه.

شاهدنا أن كل إدراك حسي، لغوي أو غير لغوي، يمر عبر آلية تفسيرية، وشبهنا فهم المترجم للمنطوق اللغوي بفهم القارئ. ومع ذلك فإن الترجمة تختلف عن عملية التواصل المعروفة من حيث إن المترجم المتهن لا يختار، أو قلما يختار النصوص التي يترجمها (في حين أن القارئ العادي يختار القراءات التي يفضلها) ومن حيث إن المترجم يتعامل مع لغتين، مما يتطلب منه معرفة إضافية. ينجم عن هذا الاختلاف أن المترجمين والمترجمين الفوريين، باستثناء أولئك الذين يتقنون اللغتين إتقانا تاما وهم قلة، يدركون المعنى في لغة ليست لغتهم الأم من جهة، ولكنهم، من جهة ثانية، لا يتمتعون بحرية الاختيار الطبيعي الناتج عن الاهتمام، والذي ما هو بدوره إلا دافع لا شعوري ينشأ عن المعرفة ويملي عليهم قراءة هذا العمل دون ذاك.

عند ممارسته الترجمة، يتعامل المترجم إذن في أغلب الأحيان مع نصوص لا يتمكن منها بالقدر الذي يتمكن فيه من كتاب يقرأه للتسلية أو الفائدة، ومع لغة ليست لغته الأم التي اعتاد أن يستخدمها في التعبير والكتابة. وهكذا فإن المترجم يعمل في ظروف لا يتمكن فيها من المعنى بعفوية وتلقائية كما هو الأمر في الحياة اليومية. وتزداد هذه الظاهرة حدة عندما نعرف أن الترجمة (على خلاف الترجمة الفورية) لا تستخدم لنقل النصوص المعاصرة فحسب، وأنها تستوجب إدراك «المعنى»، ومعرفة التحولات الثقافية، وفهم الحضارات المتتابعة عبر العصور. ومما يعيق الترجمة أن معرفة المترجم أدنى عادة من معرفة المرسل إليهم الذين يوجه إليهم ترجمته؛ لذلك فعندما يتعذر إدراك المعنى، يتعذر بالتالي التعبير عنه لدرجة أن المترجم يلجأ عندئذ إلى المطابقة اللغوية مكتفيا بالإمكانات التي يتمتع بها، مع العلم أن عملية الترجمة لا تختلف من حيث السهولة والتلقائية عن التحدث والفهم، وهي عملية يستطيع طفل

مزدوج اللغة أن يقوم بها دون جهد.

أولئك الذين عرفوا أطفالا مهاجرين وشاهدوهم «يترجمون» لذويهم الحوارات التي تدخل في إطار عالمهم المعرفي، بشكل عفوي دون صعوبة ولا تردد، يعتقدون مثلي أن ما يعيق الترجمة أن تكون أشبه برابطة طبيعية بين الكلام والتفكير هي عناصر خارجية متعددة غالبا ما تفسد مفهوم الترجمة نفسه. ويعتبر القصور المعرفي على مستوى اللغة أو الموضوع هو المسؤول الأول عن المنهجية الخاطئة التي تقوم على مقارنة اللغات كنقطة انطلاق نحو الترجمة. وخير دليل على ذلك في يومنا هذا هو أن أولئك الذين «يعرفون»، أقصد المتخصصين في الاقتصاد أو الطب، في اللغويات أو الالكترونيات، تراهم، أمام قصور الترجمات التي يقوم بها غير المختصين، يمسكون بالقلم ويترجمون، متبعين طريقة المقارنة بين اللغات لدرجة أنهم ينسون معارفهم ويصرون على تحويل الكلمات إلى كلمات على حساب المعنى الذي يدركوه ولا ينقلوه. سمعت قصة لم أتحقق من صحتها ولكنها تعتبر نموذجا للترجمات التي يقوم بها أناس يعتبرون الترجمة نقلا حرفيا، وهي أن جراحا فرنسيا معروفا قام بترجمة محضر عملية جراحية أجريت في الولايات المتحدة لو نفذ بحرفيته لأدى إلى تشويه المرضى، على حد تعبير زملائه.

ليست الترجمة بمعناها الحقيقي ممكنة إلا إذا كانت معارف المترجم تسمح له أن يحول الكلام إلى فكرة ثم إلى كلام، دون أن يلجأ إلى الطريقة التقابلية التي لا مكان لها على مستوى الكلام والتي يمكن أن تفسد الترجمة.

ترجمة اللغة ونقل المعنى

هل تقوم عملية الترجمة على النقل الحرفي للعلامات اللغوية أو على تأدية المعنى؟ إن طرح هذا السؤال يثير علامات استفهام حول الترجمة وماهيتها. فالقول إن المعنى موجود في اللغة يؤدي في النهاية إلى تركيز الجهود النظرية على النقل الحرفي؛ أما اختيار الشق الثاني من السؤال على غرار المترجمين وأصحاب النظريات الذين يؤكدون أنه ليس من ترجمة خارج المعنى، يعني تبني الطريقة التأويلية، شريطة عدم تفريغها من محتواها، لأن الطريقة التقابلية راسخة في الأذهان منذ وقت طويل لدرجة يخشى معها أن تجرف حتى أولئك الذين يعتقدون أنهم تخلصوا منها.

لم يعد هنالك منذ ردح من الزمن صاحب نظرية واحدة يؤكد أن الترجمة هي نقل حرفي. فقد تم رفض هذا النوع من الترجمة، وليس هنالك من مدافع عن هذه الطريقة. وحتى تعبير الترجمة الحرفية (كلمة كلمة) بات تعبيرا سلبيا! ولكن بالرغم من ذلك، في كل مرة تطرح فيها أسئلة نظرية حول ماهية الترجمة يكون التطابق بين الكلمات في صلب النقاش!

هناك من يريد، دون أن يصرح

بذلك، أن تحافظ الترجمة على التكافؤ العددي، إن صح القول، بين النص الأصلي والنص المترجم. فإذا عبر النص «س» بكلمة واحدة عن شيء ما أو مفهوم معين، ينبغي على النص «ع» أن يحذو حذوه. وعندما يستخدم النص الأصلي عددا معينا من الكلمات للتعبير عن مفهوم ما يجب أن تتقيد الترجمة بهذا العدد من الكلمات. وهذا هو التفسير الوحيد الممكن لما يؤكده البعض من أن ثمة كلمات «غير قابلة للترجمة» لعدم وجود مطابقات لها في اللغة الهدف. مثال ذلك ميل البعض إلى القول إن اللغة الفرنسية لا تميز بين العم والخال لعدم احتوائها على كلمتين للدلالة على كل منهما، كما كان عليه الحال في اللغة اللاتينية avun-culus/ patruus. ولكن ما هي اللغة الفرنسية؟ هل هي مجموعة كلمات أو مصطلحات يطلق كل منها على شيء ما أو مفهوم معين؟ هل هي «كيس» مليء بالكلمات نأخذ منه الكلمة التي نحتاج إليها للتعبير عن شيء ما؟ في الحقيقة، لم يعد أحد يفكر في هذا الاتجاه منذ زمن طويل! هل اللغة الفرنسية إذن نظام يسمح بالتعبير عما يمكننا تصوره وإدراكه مهما بلغ عدد الكلمات أو التركيبات النحوية التي ينبغي استخدامها لهذه الغاية، شأنها في ذلك شأن سائر اللغات الأخرى؟ إن جواب المترجم الناجح عن هذا السؤال لا بد أن يكون إيجابيا لأنه لا يتعامل مع الترجمة الحرفية. فالفرنسية لا تميز بين العم والخال بنفس عدد الكلمات التي تستخدمها اللاتينية لهذا الغرض، هذا هو الاستنتاج الوحيد الممكن على الصعيد اللغوي! أما على الصعيد الاجتماعي، فيمكن أن نضيف أن ارتفاع عدد الكلمات في اللغة الفرنسية عنه في اللغة اللاتينية يعني أن المجتمع الفرنسي المعاصر، على خلاف المجتمع الروماني القديم، لا يحتاج كثيرا إلى التمييز بين العم والخال.

إن طرح هذا النوع من المشكلات الوهمية أو المصطنعة يؤدي في نهاية المطاف إلى وضع عراقيل حقيقية أمام أولئك الذين ينجرفون وراء مثل هذه الاعتبارات مما يجعلهم يفضلون الركون إلى الترجمة الحرفية! فتراهم يبحثون بشق الأنفس عن كلمة واحدة تعبر في اللغة الفرنسية عن صلة القرابة التي تدل عليها الكلمة اللاتينية، وينتهي بهم الأمر إلى الإقرار باستحالة الأمر، في حين أنه من البساطة بمكان أن نعبر عن تلك الرابطة بما توفره اللغة الفرنسية من إمكانات. وبما أننا قادرون على إدراك المدلولين المختلفين للكلمة فإنه بمقدورنا التعبير عنها باختيار الوسائل اللغوية المتوفرة تبعا للسياق الذي وردت فيه الكلمة. فإذا كان السياق يقتضي التمييز بين المدلولين يمكننا تأديتهما بقولنا «أخو الأب» و«أخو الأم» وإلا اكتفينا بالكلمة الوحيدة الأعم وهي "oncle". لا يعني عدم توفر المصطلح في اللغة الهدف استحالة الترجمة وإنما استحالة النقل الحرفي فقط، لأن البحث عن مكافئ كمي ما هو إلا محاولة للترجمة كلمة ـ كلمة، شئنا ذلك أو أبينا.

لنأخذ مثالا آخر وهو كلمتا «اللغة»

(langue) و«الكلام» (langage) في اللغة الفرنسية. لا تملك اللغة الإنجليزية سوى كلمة واحدة للتعبير عن هذين المفهومين، مما حدا باللغوين الإنجلوساكسونيين إلى استخدام عبارة «natural languageå (اللغة الطبيعية) إشارة إلى لغة البشر، أي إلى ما تسميه الفرنسية «langueå. (مثال ذلك العبارة الآتية: «ليست هناك لغة طبيعية يكون تعلمها بالنسبة للطفل أعقد من أخرى أو أسهل منها (lenneberg)(6). ومما يستحق الذكر في هذا الصدد أن اللغويين الناطقين بالفرنسية والمطلعين على الطروحات اللغوية الأميركية أدخلوا إلى اللغة الفرنسية تعبير «اللغة الطبيعية» في سياقات تفي فيها بالغرض كلمة «اللغة» وحدها، هو إطناب طريق يعيد إلى الأذهان ما يفعله، عند تعاملهم مع الحاسوب، أولئك الذين لايتقنون سوى الفرنسية إذ يضيفون إلى كلمة (اللغة) توضيحا يميزون به بين اللغة التي يتكلمونها وتلك التي يصيغونها لتغذية الحاسوب فيطلقون عليها عبارة «la langue-machineå (لغة الآلة). لو تضمن هذا الحشو توضيحا للمفهوم لهان الأمر؛ ذلك أن من يجهل الإنجليزية أو يجهل أن العبارة من أصل انجليزي قد يظن للوهلة الأولى أن «langue naturelleå عبارة تستخدم للدلالة على لغة الأطفال الصغار، وعند الكبار، على نبرة الصوت وتغيراته وما إلى ذلك من سمات تصاحب النطق، وهي تختلف بالتالي عن اللغة «Langueå كظاهرة اجتماعية.

والترجمة الحرفية ليست مجرد تكافئ حسابي. فعندما ننظر إلى الكلمات كعلامات لغوية بغض النظر عن السياق الذي وردت فيه، ونعتمد في ترجمتها معناها الأول بدلا من المعنى الذي اكتسبته في النص تكون ترجمتنا حرفية أيضا. نشرت صحيفة «لوموند» Le Monde في عددها الصادر في 24 يوليو 1973 مقالا جاء فيه أن صحة وولتر أولبرايت، رئيس مجلس الدولة في جمهورية ألمانيا الديمقراطية، في حالة خطيرة. وأن الأطباء المعالجين أشاروا في بيان نشرته وكالة الأنباء الرسمية مساء 21 يوليو أن أولبرايت، الذي يناهز الثمانين من العمر ويشكو من مرض في القلب ومن ارتفاع شديد في الضغط الشرياني»، أصيب بسكتة دماغية في 19 يوليو 1973. وأضاف الأطباء أن حالته خطيرة å(serieux).

وكان الصحفي الذي ينقل النبأ يكتب بكل عفوية وتلقائية منطلقا من المعنى ومدركا أن صحة السيد أولبرايت خطيرة (وهو لم يكن على خطأ لأن أولبرايت توفي فعلا بعد بضعة أيام من نشر النبأ)، منوها إلى تقدمه في السن وإلى سوء حالته الصحية. وبعد أن أدرك الصحفي الوضع الصحي للمريض وعبر عن خطورته بكلمة grave أشار إلى بيان الأطباء الألمان من جديد، إلا أنه راح يترجم هذه المرة مفيدا أن حالة أولبرايت الصحية لم تعد خطيرة graveوإنما جدية serieux ذلك أن اللغة الألمانية تستخدم في هذا

السياق كلمة ernst؛ والكل يعرف أن هذه الكلمة يقابلها في الفرنسية كلمة serieuxإلا أن الصحفي نسي المعنى الذي أدركه، ونسى الكلمة التي استخدمها بنفسه وبكل عفوية ليقول إن «حالته جدية» توخيا للأمانة في الترجمة. لكن ترجمة ernst بـ seri-eux هي ردة الفعل الأولية لأولئك الذين نطلب منهم ترجمة الكلمة خارج السياق؛ وهذا هو المعنى الأول الذي يذكره المعجم، ولكن لاشيء يثبت أن المعنى الأول في اللغة يلائم حاجة الكلام والتعبير.

نحن لانسعى هنا إلى تحديد معاني الكلمة الألمانية ernst في السياقات المختلفة، ولا إلى اقتراح ترجمة لها: لابد أن القارئ يدرك أننا لا نؤمن بوجود تطابق مسبق بين مفردات لغتين. إن ما نريد قوله هو أننا نحد الكلمات المناسبة عندما ندرك العلاقة بين المعنى والسياق، ولكننا نجد عن جادة الصواب عندما نكتفي بترجمة كلمة بأخرى. فانعدام التطابق بين اللغات أمر لم تعد ثمة حاجة لإثباته، وقد آن الأوان لنستنتج من ذلك أنه لاينبغي إقامة علاقة مباشرة بين الكلمات في عملية الترجمة؛ لأن الكلمات تستخدم في تحليل مدلول الرسالة والتعبير عنه ولكنها غير قابلة للترجمة.

ليس للكلمات معنى أول فقط، بل لها قيمة valeur أيضا. ولكن محاولة أداء القيمة الكاملة لكلمة ما في اللغة الأخرى يعتبر ضربا من الترجمة الحرفية أسوأ بكثير من التقيد بالتكافؤ العددي أو نقل المعنى الأول.

وقعت في ترجمة كتاب رومان جاكوبسون«Roman Jakobsonå مقالات في علم اللغة العام» Essais de linguistigue Generale (1963) على نموذج واضح لهذا النوع من الترجمة. فقد وردت في الأصل الانجليزي العبارة الآتية: «This is the code-switching of the com-munication engineersåء أداها المترجم بالفرنسية كما يلي: « هذا ما يسميه مهندسو الاتصالات -code switchingå أي أنه ترك العبارة الانجليزية على حالها وراح يعلق قائلا:

«عمدنا لأول وهلة إلى ترجمة التعبير إلى الفرنسية ب -Commuta tion du code بما أن الكلمة الفرنسية commutation مكافئة للكلمة الانجليزية switching في استخداماتها التقنية، ولكن لسوء الحظ أن الكلمة الفرنسية -commuta tion اكتسبت في مجال الألسنية معنى تقنيا مختلفا كل الاختلاف. كان يمكن أن تترجم العبارة الانجليزية ب «تبديل الرمز» ولكننا في هذه الحالة نكون قد أغفلنا فكرة «تبديل اتجاه السير» changement d'aiguillage التي تتضمنها الكلمة الانجليزية Switching من هذا المنطلق، فضلنا الاحتفاظ بالعبارة الانجليزية كما احتفظنا بعبارة feed-back على سبيل المثال، إلخ...»

ماذا سيفهم القراء الفرنسيون الذين لايعرفون الانجليزية عندما سيجدون عبارة code-switching في النص الفرنسي؟ لاشك في أن

ملاحظة المترجم ستوفر لهم فكرة عن مدلولات الكلمة الانجليزية، ولكن إبقاء التعبير الانجليزي في النص الفرنسي لن يوصل لهم معنى الجملة. في الحقيقة، لم يوفق المترجم في جهوده الرامية إلى إبراز فكرة ai-guillage (توجيه السير وتبديله في حركة القطارات والحركة الجوية)، ولو أنه ترجم العبارة الانجليزية الفرنسية التي وردت في ذهنه changement de code (تبديل الرمز) لأحسن صنعا. ذلك أن وجود كلمة code إلى جانب switching يقلص إلى حد كبير من مساحة الحقل الدلالي للكلمة الأخيرة؛ لذلك فإن محاولة أداء المعاني التي يمكن أن تأخذها هذه الكلمة في سياقات أخرى لاتخرج عن إطار محاولة الترجمة اللغوية. والشيء الذي أدى بالمترجم إلى طريق مسدودة هنا هو مبالغته في الأمانة للغة. ألم يكن بإمكانه إيجاد مخرج آخر بعدم البحث عن المكافئات الفرنسية والاكتفاء بمعرفة المقابل الفرنسي للكلمة الانجليزية في هذا السياق؟ إن المتخصصين في المعلومات في فرنسا («مهندسو الاتصالات» والترجمة) يستخدمون عبارة changement de code (تبديل الرمز) أيا كانت العبارة الانجليزية المستخدمة، وهذا هو المهم في الأمر.

الترجمة الواضحة

لايكفي في الترجمة أن يفهم المترجم ما يترجم، بل يجب أن تكون ترجمته واضحة بالنسبة للقارئ. تتضمن العملية الترجمية في الواقع مرحلتين، مرحلة إدراك المعنى، ومرحلة التعبير عنه. في هذه المرحلة الثانية يقوم المترجم بالتعبير بلغته الأم كما فعل الكاتب قبله، وكما يفعل كل أولئك الذين يتحدثون بلغتهم الأم. ولكن التعبير أو الكلام لايعني دائما أن الآخرين سوف يدركون ما يقال. والترجمة الأمينة هي التي يسعى فيها المترجم إلى أن تكون ترجمته مفهومة وواضحة وذلك باستخدام العبارة المناسبة، كيف نعبر بوضوح عما فهمناه جيدا عند القراءة؟ هل يكون ذلك بالتقيد بالشكل اللغوي والبنية النحوية للغة الأصل؟ أم بالابتعاد عن الأصل ومحاولة توجيه الرسالة إلى القارئ بالشكل الذي يساعده في فهمها، أي باستخدام طريقة التعبير التي تناسب لغته؟ تلك هي الطريق الصحيحة التي لو حدنا عنها لتوصلنا إلى شيء لا معنى له، إلى أشباه عبارات متجاورة لاتمت إلى اللغة الأصل والرسالة التي تعبر عنها بأية صلة، ولا إلى اللغة الهدف، ولا إلى أية رسالة كانت..

كي يتمكن القارئ من متابعة نص ما دون عناء يجب أن يتلاءم هذا النص مع طبيعة اللغة التي كتب فيها. فالمترجم الذي يترجم دون أن يكترث بما سيفهمه القارئ الذي لم يطلع على الأصل يؤدي نصا صحيحا نحويا وإنما قد يتعذر فهمه على القارئ.

إن الأمانة للكلمة هي العائق الأكبر أمام الترجمة. لقد وجدت الحكمة الشعبية تعبير «الأصدقاء المزيفون»

(Faux amis)لوصف الحالات الأكثر وضوحا، تلك التي تؤدي فيها الأمانة الزائدة إلى الكلمة الواردة في النص الأصل إلى استخدام الكلمة المشابهة لها في اللغة الهدف، أو إلى ترجمة المعنى الأول للكلمة عندما يتعذر النسخ (calgue) ينتج هذا التداخل في أكثر الحالات عن جهل باللغة الأجنبية، وعن عدم تمكن من اللغة الأم، إذ يفهم المترجم معاني الكلمات الأجنبية ولكنه لايدرك أن العبارة لاتقال على هذا النحو في لغته الأم. مثال ذلك كلمة occurrence التي تعني بالانجليزية « ظهور، تجلي»، وعبارة reponse comportemen-tale التي تنقل أحيانا إلى الانجليزية behaviorial response، علما أن هذه العبارة تعني «ردة فعل» وهي ليست مكافئة للعبارة الفرنسية، من أجل فهم هذه الكلمات يجب أن نتذكر أنها كلمات انجليزية وليست فرنسية. عندما تتشابه الكلمات في اللغتين فإن ردة الفعل تكون عادة بالاحتفاظ بنفس الكلمة في اللغة الأخرى؛ أما إذا اختلف الشكل فيلجأ المترجم حينئذ إلى المعنى الأول للكلمة. وتشكل عبارة reponse comportementale مثالا واضحا على الجمع بين الطريقتين: كلمة re-sponse الانجليزية تعطي بالفرنسية كلمة reponse (الاحتفاظ بشكل الدال)، وكلمة behaviorial الانجليزية تترجم بالكلمة الفرنسية comporte-mental وهذه ترجمة للمعنى الأول (behavior = comportement) إضافة إلى الاحتفاظ بالشكل القواعدي (ial = al).

من المفيد أن نشير في هذا المقام إلى تمرين يتدرب عليه طلاب المدرسة العليا للترجمة التحريرية والفورية ESIT بهدف لفت انتباههم إلى أسباب التداخل اللغوي، تعويدهم على تجنب النقل المباشر للكلمات من لغة إلى أخرى، واستنتاج العلاقة المباشرة بين الفكرة والكلمة، أو بالأحرى بين الفهم والتعبير. وقد كان موضوع واحد من هذه التمارين ترجمة فرنسية لمسرحية شكسبير «يوليوس قيصر» Jules Casar، وعلى وجه التحديد المقطع الشهير من المشهد الثاني/الفصل الثاني الذي يفتتحه أنطوان Antoine قائلا: "Friends, Romans, Countrymen, lend me your ears". والعبارة التي تهمنا هي قوله فيما بعد:

"I speak not to disprove what Brutus spoke" والتي ترجمت في منشورات «لابلياد» (Pour desap-prouve) La Pleade (شجب/ندد). لا يقوم التمرين على سؤال الطلاب عما يعني الفعل (to disprove)في لغتهم، لأن الغاية ليست تعليمهم اللغة بل جعلهم يدركون سياق الحبكة: بروتوس وأصدقاؤه قتلوا قيصرا، وأنطوان يخاطب الحشد، بعد أن انتهى بروتوس من إلقاء كلمته وعلى مقربة منه جثة قيصر الدامية، بقصد إثارة الجماهير ضد القتلة، وهو مشهد شهير جدا.. بعد أن نطلب من الطلاب استعادة الملابسات في أذهانهم، نقرأ المقطع ونسألهم عن كيفية التعبير بالفرنسية عن الفعل (to disprove) (ينبغي تجنب استخدام كلمة

«ترجمة»). نسوق هنا عددا من الإجابات التي أفاد بها الطلبة في ذلك اليوم مقابلا للكلمة الانجليزية: نعت بالكذب، كذب، دحض، برهن على أن حديثه زورا وبهتانا، إلخ... أما التحليل اللغوي فيعطي: قدم برهانا مضادا، والمعجم يورد: فند، والترجمة يمكن أن تكون: خالف الرأي، ثار ضد.. لا نهدف هنا اقتراح الكلمة المناسبة، ولكن ما يهمنا هو أن نوضح بالبرهان أن اللغة التي نترجم إليها يجب أن تؤدي المعنى ليصبح التعبير مفهوما، وأن يتم التعبير عن هذا المعنى بعيدا عن كل تشابه لغوي ممكن بين اللغتين الأصل والهدف. لا يكفي أن نفهم لنفهم، يجب أن نعبر عن فهمنا خارج التشابه الشكلي. إن إيجاد التعبير الذي ينقل الفكرة بوضوح هو الذي يظهرها جلية لأولئك الذين لا يستطيعون قراءتها إلا من خلال الترجمة. تلك هي مشكلة الكتابة في الترجمة: ذلك أننا نخاطب قارئا لا يعرف النص الأصل، وفي غالب الأحيان لا يتقن اللغة التي كتب بها هذا النص، ولا يملك بالتالي أي مرجع لإدراك المعنى سوى النص المترجم.

كي تكون الترجمة مفهومة من القارئ الذي يعتمد عليها، ينبغي على المترجم أن يعيد النظر في ترجمته أكثر من مرة، وأن يعتبرها حالة خاصة من حالات التواصل. ما الذي يحدث عندما نريد أن نقول شيئا ما؟ إننا نعبر عن هذا الشيء بالأشكال اللغوية المتعارف عليها من الجميع، علما أن المعنى فردي بينما الأشكال جماعية، يمكننا أن نقول ما نشاء ولكن القالب الذي نستخدمه للتعبير عما في أنفسنا يجب أن يكون مطابقا للأعراف والعادات السائدة في هذا المجال. يمكن التعبير عن أفكار واحدة في لغات عديدة وإنما ضمن احترام قواعد كل لغة من اللغات. إن نقل المعنى إلى لغة أخرى يتم بالتعبير عنه من جديد، وكلما ابتعد المترجم عن النقل اللغوي كلما ازداد تعبيره وضوحا.

تساعد المحافظة على المعنى عند إدراكه في الفصل بين اللغتين، لأن المترجم يصبح عندئذ في الموقف الكلامي الاعتيادي الذي يقوم على التعبير عن إرادة القول عنده بشكل مفهوم. وإذا كان فن الترجمة يقوم على الفصل بين اللغات باعتماد المعنى الذي ينبغي نقله، كما هو الأمر عليه عندما يدرس القمح لفصل الحبة عن القشرة، فإن اللجوء إلى المقارنات اللغوية في عملية الترجمة يعتبر طرحا خاطئا للقضايا الترجمية.

من الصعب إن لم يكن من المستحيل الامتناع عن التبسيط عندما نتكلم عن المبادئ. وهذا صحيح أيضا في مناقشة الاختيار بين طريقة ترجمة اللغة باللغة والطريقة التأويلية التي تنتقل من الكلام إلى المعنى ثم من المعنى إلى الكلام. بديهي أنه خارج الترجمة الآلية - وحتى هذه الترجمة فإن الإنسان هو الذي يبرمجها - لا يمكن إنجاز أية ترجمة دون اللجوء إلى التحليل الدلالي ولو بشكل محدود، كذلك فإن الترجمة التأويلية لا تتحقق دائما في كل الظروف لأنه يجب في العديد من الحالات أن يزيد

المترجم معارفه العامة واللغوية، وهو أمر غير ممكن دائما. وتبقى الفروق النظرية بين الطريقتين عميقة وتنعكس على الصعيد العملي مما يقتضي الإشارة إليها. فقد تعرضت الألسنية إلى موضوع الترجمة من خلال اللغات، ولكن المشكلات التي أثارتها ليست مشكلات ترجمية بقدر ما هي مشكلات في النقل من لغة إلى أخرى. من المستحيل في نظرنا الفصل بين عملية الترجمة والعمليات الذهنية بشكل عام، بالمقابل، فإن دراسة الوظيفة العادية للغة تفتح أمامنا في مجال الترجمة آفاقا أكثر فائدة من تلك التي توفرها في هذا المجال الدراسات المقارنة للغات. فالتواصل البشري يقوم بالفعل على عدد من الآليات (التعبير والتلقي، الفهم والاستيعاب) التي لا نرى لماذا يجب أن يحل محلها تحليل مقارن للغتين عندما يتعلق الأمر بلغة أخرى. فكما نفترض عندما ندرس عملية التواصل أن اللغة معروفة من الأشخاص الذين نجري عليهم الدراسة، يجب أيضا أن ننطلق في دراسة الترجمة من الوضع المثالي الذي نفترض فيه أن المترجم يعرف لغتي العمل على حد سواء، وأن الموضوع الذي يعالجه لا ينطوي على أية أسرار بالنسبة له. في هذا الوضع تبرز آليات الترجمة في حالتها الصافية. فلو افترضنا أن المترجم يتقن لغة الانطلاق تماما كما يتقن لغة الوصول، ولو سلمنا أن معرفة الموضوع الذي ينبغي ترجمته متوفرة لديه، نكون قد أزحنا الستار الذي يحجب عامة الآليات الحقيقية لعملية الترجمة.

إن المعرفة غير التامة للغة النص الأصل هي التي غالبا ما تكون، على الصعيد العملي، سببا في صعوبات جعلنا منها مشكلات نظرية. ولكن من الطبيعي أن يواجه المترجم لغات لا يجيدها كل الإجادة وإلا لما كانت هناك اكتشافات لحضارات زائلة وثقافات نائية. ثمة إذن أسباب عديدة تدعو إلى القول بضرورة الشروع بالترجمة ولو كانت المعارف ناقصة.. ولا ينبغي أن تشوه المشكلات العديدة التي تعترض سبيلها عندئذ نظرتنا إلى الآليات الأساسية لعملية الترجمة بحد ذاتها.

لكثرة ما سمع المهتمون بنظرية الترجمة أن من الصعب بلوغ المعنى وجدوا أنفسهم مكرهين على تركه جانبا، كأنه غير موجود. وقد حاولنا فيما تقدم البرهنة على أن التحليل اللغوي ليس فقط غير كاف في عملية الترجمة بل قد يعرقلها أيضا. إن المصطلحات المستخدمة عادة في أبحاث الترجمة توجه الانتباه اتجاها خاطئا: «لغة الانطلاق» و«لغة الوصول»، «اللغة المصدر» و«اللغة الهدف»، وتولد انطباعا في أن الترجمة تنطلق من لغة لتصل إلى لغة أخرى، وأنها بالتالي تقوم على نقل العلامات اللغوية. ولكننا عندما نترجم «يوليوس قيصر» Jules Cesar لشكسبير Sakespeare و«منطق الأحياء» La Logique du Vivant لفرانسوا جاكوب Francois Jacob، لا نحول اللغة الانجليزية إلى لغة فرنسية واللغة الفرنسية إلى

إنجليزية. إن تحليل اللغة لا يضمن بلوغ مدلول الرسالة، في حين أن المعنى هو المهم في عملية التواصل. إن معرفة اللغة الأصل ومعرفة الموضوع هما الركنان الأساسيان اللذان يعتمد عليهما فهم النص، ويمكن أن يضاف إليهما ركن ثالث وهو القدرة على تجنب التطابق الكلامي في سبيل بلوغ التطابق بين المعنى واللغة، الفكرة والكلمة. إن ما يتغير هو «الغلاف» الخارجي، بينما يبقى المضمون الذي «نصبه» من لغة في أخرى دون أن ننسخ لغة على أخرى. يمكن القول في نهاية المطاف إن اللغات تخرج عن إطار عملية الترجمة، وما هي سوى «وعاء» للمعنى الذي يمكن التعبير عنه في أية لغة كانت، واللغة لا تختلط بالمعنى(7).

الهوامش

(1) ترجمة للفصل الأول Transcoder ou reexprimer من الجزء الأول من كتاب الترجمة والتأويل Interpreter pour tradiure لمؤلفته دانيكا Danica Sclcshovith سيليسكوفيتش وماريان لوديرير -Marianne Leder er، منشورات السوربون -Publica tions de la Sorbonne الطبعة الثالثة، 1993، والفصل بقلم ماريان لوديرير.

(2) Nous partons sur la route la semaine prochaine et les clients sont venus voir sur place avant de voir les collections chez eux.

(3) C'est une epreuve redoutable que de presenter tout nu son enfant au public.

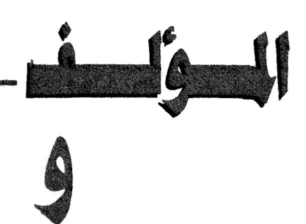
(4) "Les resultats de la recherche ne peuvent etre socialement utilises que les dans mesure ou ils sont extrais de leur gangue theorique, methodologigue, ou emprique, Pour le corps social dans son ensemble, une recherche ne presente d'interet que si les phenomenes, les situations, les transformations economoques et sociales etudies, sont mos en lumiere par un discours scientifique intelligible... tout cela exige de la part des chercheurs grande maturite. C'est une epreuve redoutable que de presenter, tout nu, son enfant au public". M.Mazoyer, Necessite, d'un discours Intelligible, Le monde, ler aout 1973.

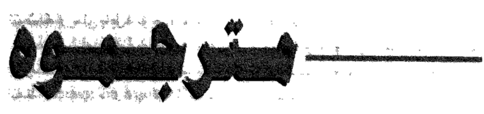
(5) "On nomme substitution une application de l'ensemble E sur lui-meme. c'est-a-dire la transformation d'une permutation de ses quatre elaments en une autre permutation".

(6) No natural laguages is inherently more complicated to learn by a growing chold than any other.

7. نشر هذا المقال للمرة الأولى في مجلة «دراسات في اللغويات التطبيقية» Etudes de Linguistique appliquee عدد رقم 12 لعام 1973، ديديه Didicr، باريس.







جدل التجلي والخفاء

• رشيد برهون
المغرب

١ - الترجمة واللعنة:

ترتبط لفظة الترجمة صوتيا بالجذر اللغوي (ر.ج.م) وقد جاء في لسان العرب: «رجم: الرجم القتل.. وإنما قيل للرجم قتل، لأنهم كانوا إذا قتلوا رجلا رموه بالحجارة حتى يقتلوه. فهو مرجوم ورجيم. والرجم اللعن ومنه الشيطان الرجيم، أي المرجوم بالكواكب. وقيل رجيم ملعون مرجوم باللعنة مبعد مطرود.. والرجم الهجران».

كيف تسللت الثمرة الدلالية المسمومة فأكل منها كل المترجمين؟ من هي حواء التي أغرتهم؟ أهي

الرغبة في تهجير النصوص وترحيلها بين اللغات رغم بذرة الموت القاتلة التي تتهدد كل من النص - الهدف والنص - المصدر، والوسيط المترجم، بل وتترصد «صاحب» النص نفسه؟ هل يقتصر هذا الارتباط الخفي بين لفظة الترجمة وموضوعة الموت على اللغة العربية، أم أنه يمتد إلى لغات أخرى مشكلا ما قد نسميه بلا شعور لغوي يرسم أفق القتل أمام عملية الترجمة لأنها تصر على أن تستحضر حلم بابل: الوحدة المطلقة؟

نحن إذن أمام لعنة سرمدية تتعقب الترجمة. نجد في اللغة الفرنسية أن لفظة Traduire en justice تعني المثول أمام القضاء. إنها المسافة بين الحكم والتنفيذ، بين إثبات التهمة والرجم، أو نفيها والسماح للنص أن يحظى بالمشروعية إذ تمنح له صفة النص. ولكن بأي معنى يعد النص المترجم نصا لا مجرد نسخة؟ ها نحن إذن نوظف مفاهيم النص والنسخة، وسنرى مع «هنري ميشونيك» أن الترجمة كي تعتبر نصا يلزمها أن تتوفر على شرط الأدبية، وهي نقطة سنتناولها فيما بعد. ففي هذه المرحلة من حفرياتنا الدلالية سنقرأ الارتباط بين الترجمة La Traduction والقضاء باعتباره يختصر محنة الترجمة وهي تنتزع الاعتراف أمام صكوك الاتهام المتراكمة ضدها. يقول «جيرار جينيت بهذا الصدد: «من الأحكم للمترجم، دون شك، أن يتقبل كونه لا يقوم سوى بفعل ضار، وأن يحاول، مع ذلك، القيام به على أحسن وجه ممكن. مما يعني غالبا القيام بشيء آخر(1). ويقول باحث آخر: غالبا ما تكون الترجمة الأدبية عديمة المذاق مثل ثمرة الكرز عندما تطهى بماء مغلي»(2). هذه الأحكام التنقيصية لصيقة إذن بالترجمة. فستاينر يرى أن لفظة Truchement المشتقة من الكلمة العربية ترجمان تحمل في «كتاب باسكال Les provinciales إيحاءات قدحية، فهي تجعل اسما لوسيط لا يبلغ كل ما يسمعه في أمانة تامة»(3).

لن نراكم مثل هذه الأحكام، ولكننا نستخلص منها كون المسافة الفاصلة بين التهمة والمثول أمام القضاء والتنفيذ بالرجم أدق من شعرة معاوية. أنكون، إذ نطأ أرض نقاد الترجمة في بلد من بلدان العالم الثالث؟ ومن جانب آخر، يستوقفنا هذا التجانس الصوتي في القولة الإيطالية Traduttore, traditore التي تعني أن كل مترجم خائن. لقد رسمت هذه القولة أفق الترجمة فارتبطت بالخيانة في بعدها الأخلاقي. لهذا وجدنا من المترجمين ومنظري الترجمة من يتحدث عن الأمينات الدميمات مقابل الحسان الخائنات، بل هناك من التمس طريقا نحو الحسان الأمينات تركيبا بين الجمال والأمانة. فكم يلزم من العسس والحراس الأشداء لنقاد الترجمة الفحول كي يحفظوا النصوص من دنس الترجمة ويحافظوا على بكارة اللغة وصفائها خوفا من النص الأجنبي؟ إنه الخوف الذي جعل بعض المفكرين العرب يعيشون نوعا من رهاب الترجمة

ويعتقدون أنها «نقلت إلى آفاق الفكر الإسلامي واللغة العربية حصيلة ضخمة من الترجمات القصصية المكشوفة والمفاهيم المادية الملحدة»(4). ومن ثم تحضر في لغة هؤلاء المفكرين ترسانة من ألفاظ الحرب والمواجهة ويعتقدون أن هناك خطة مبيتة ينسج خيوطها فكر آثم يعمل على ترجمة كتب الفلسفة التي تحدث»(5) شرخا هائلا وصدعا ضخما لم تستطع حركة الأصالة دفعه». إنها حركة استطاعت «أن تسيطر وأن تترجم لعرب ما ليسوا في حاجة إليه، وكانت حفية أن تترجم لهم الفكر الوثني والفلسفات والمذاهب المادية والإيديولوجيات المتضاربة»(6). هكذا إذن ترتسم أمامنا بوادر ذلك الترابط الذي يشد الترجمة إلى الفلسفة، ويجعل منهما معا حقلين تطاردهما اللعنة كما سنرى ذلك في حينه.

تقودنا هذه الحفريات المعجمية الدلالية إلى تلمس تشاكل دلالي يحمل اسم اللعنة، ويمتد بين لغات عديدة حيث ترتسم صورة اللعنة صعدا: فمن الخيانة إلى المثول أمام القضاء إلى العزل والهجران - أتلك فكرة الزنزانة؟ - وصولا إلى القتل رجما. بيد أن واقع حال الترجمة يبين أن المترجم هو ذاك «القناص العنيد الذي يتوغل في أدغال أكثر عنادا»(7)، ولكنه حتما يتوغل. سننتهي إلى خلاصة مؤقتة مفادها أن بذرة الموت التي تتربص بالترجمة مرجعها إلى تصور معين عن النص والمؤلف والإبداع، تتفرع عنه مجموعة من القضايا: قضية الأمانة في الترجمة، قضية تعدد الترجمات، قضية الترجمة وعلاقتها بالإبداع. وتفرز هذه القضايا علاقات تعد امتدادا لذلك التصور: علاقة المؤلف ب «نصه»، علاقة الأصل بالنسخة، علاقة المترجم بنصه / نص الآخر، وعلاقة المؤلف ب «نصه» مترجما. ولكن هل ترتد اللعنة إلى أصل علوي فحسب - حلم بابل - أم أنها أيضا لعنة أرضية بشرية؟ بعبارة أوضح، إذا كانت اللعنة الرمزية تفضي إلى قتل من ورق، فهل ثمة في تاريخ الترجمة قتل فعلي بيولوجي هو امتداد لذلك القتل الرمزي؟ يحكى أن المترجم «إيتيين دولي» قدم حياته ثمنا للاضطلاع بواجب نقل خطاب نحو الضفة الأخرى، كي يحفظه ويقدمه إلى الخلف. لقد تم إعدامه، حسب زعم المحقق، لأنه خان الأمانة وهو يترجم المقطع السقراطي الشهير الذي ورد فيه ما يأتي: «لن ينال منك الموت فتيلا، فأنت لن تموت وشيكا. وإذ تكون ميتا، فهو لن ينال منك فتيلا، لأنك لن تكون حينها شيئا». لقد جزمت الرقابة أن لفظة «شيئا» لم ترد في النص اليوناني، وأن المترجم أضافها عمدا كيما يضع موضع شك خلود الروح»(8).

يحمل هذا النص اسم فيلسوف يعد هو أيضا شهيد مجاله الفلسفة. الضحية تنتج إذن نصا قاتلا يتحمل وزر شهيدين. تلتقي الترجمة هنا بالفلسفة مرتين: فهي أولا ضحية أحد نصوصها. وهي أيضا لها شهيدها.

بذرة الموت التي تحملها الترجمة نقلا عن جذرها الصواتي لها تجليات رمزية كما أسلفنا القول. فغالبا ما يمنع المترجم من الوقوف عند عتبات البيت/ النص، فلا يدرج اسمه في الغلاف. فقد يطالب بحقه في أثاث المنزل وممتلكاته، وهو مجرد ناقل لأفكار غيره وحامل لمتاعه. تقول «دومنيك طاسيل» موضحة هذه النقطة: «تنطوي الترجمة الأدبية على مفارقة يبينها جيدا الأمر الذي يوجه إلى المترجم: أن يكتب، أن يكون على العموم كاتبا، مسؤولا عن نصه، ولكن في الآن نفسه، وفي سياق العملية الرمزية نفسها، أن ينحل ككاتب بعيدا عما كتبه، فيتصرف بحيث لا يكون كاتب نصه، وذلك كيما يشتغل هذا النص مثل نص الكاتب الأصلي. هكذا يتولد لدى القارئ الانطباع، وهو يقرأ النص باللغة الهدف، أنه يقرأ نص شخص آخر، النص نفسه، النص الأصلي. سيكون الوضع الأمثل حينها ألا تحمل الترجمة أي اسم، وألا يرد اسم المترجم في أي موضع منها، لأن قضية المؤلف هي أولا قضية اسم وتوقيع»(9).

إننا نعود دوما إلى إثارة مفاهيم النص والمؤلف والنص الأصل، لأن الوضع الاعتباري للترجمة لا يتحدد إلا قياسا إلى هذه المفاهيم. يقول «هنري ميشونيك»: «تقتضي ترجمة الأدب بالضرورة نظرية في الأدب. وذلك لمعرفة السبب الذي يجعل العديد من الترجمات أقل قيمة من الأعمال التي شكلت مصدرها، وتبعا لذلك يكون معدل عمرها أقصر، وأيضا لماذا لا تعد الترجمة كتابة»(10). نخلص من ذلك إلى أن وضع الترجمة الاعتباري لا ينفصل عن رؤية تعد المؤلف مالكا لنصه، وأنه ضمّنه معنى واحدا على المترجم أن ينقله بأمانة متناهية. ويكون النص حينها: «مؤسسة تقتضي منا احترامها ومعاملتها «بنزاهة علمية». ذلك أن المفهوم الميتافيزيقي عن الترجمة، مفهوم الميتافيزيقيا كترجمة، يقوم على افتراضات أساسية تتعلق بمفهوم الكتابة والنص واللغة والكاتب والهوية»(11). وإذا كانت الرؤية الميتافيزيقية تدين الترجمة باسم أصالة النص والمؤلف، فإن ما يجعل الترجمة في نظر هنري ميشونيك تحظى بالاعتبار والبقاء هو مفهوم النص نفسه. فعلى الترجمة أن تشكل نصا. يقول: «إن الترجمة اللانص تشيخ، فبما أنها إنتاج سلبي لإيديولوجيا، فهي تموت بموتها.. بينما نجد أن النص لا يموت بل يتحول».. والحال أن كل الحقب لا تسمح بالترجمة- النص التي تتحدد بممكن حقبة الذي هو جماع أفكاره الجاهزة»(12).

من صلب الإدانة تمتح الترجمة مشروعيتها متوسلة بالمفاهيم التي يتم انطلاقا منها رسم حدودها وتضييق مجالها. فإلى جانب مفهوم النص، يحضر مفهوم الأدبية الذي لا يظل حكرا على النصوص المصدر. فهذه السمة هي التي جعلتنا لا نكف عن إعادة طبع «ألف ليلة وليلة» وقراءتها بتوقيع المترجم «غالان»

رغم الترجمات التي تلتها، لأن ترجمته تمثل أثرا أدبيا»(13).

2 ـ جدل التجلي والخفاء

الاختفاء شكل من أشكال الموت. وغالبا ما يطلب من المترجم أن يجيد الاختفاء. معنى ذلك أن يكون حاضرا ولكن ذاتا شفافة تخترقها الدلالات وتمحوها. ينطوي هذا الأمر على تصور يحسب أن الترجمة تنبني على التطابق بين نصين تأسيسا على التطابق بين اللغتين. والمترجم ليس سوى وسيط سلبي، يقنع بتبليغ الأمانة.. بأمانة. بيد أن هذا الموقف يغفل بعد الذاتية الحاضرة بقوة في عملية الترجمة والذي يعبر عن نفسه بواسطة التأويل، «فلا وجود للترجمة إلا انطلاقا من تأويل يستحضر وساطة تتحقق عبر ذاتية المترجم»(14).

إن هوس الأصل ما انفك يعبر عن نفسه بصور شتى راسما حدود العلاقة بين مكونات العملية الترجمية. ولقد سلفت الإشارة إلى أن موضوعة الموت لصيقة بحقل الترجمة بمكوناته المختلفة: المترجم، والنص المصدر، والنص الهدف، والمؤلف. وغالبا ما يتم رسم العلاقة بين هذه العناصر من منطلق التقتيل والمحو. على المترجم أن يجيد الاختفاء كي يسمح للمؤلف بإسماع صوته في اللغة المتلقية. وعلى الترجمة/النسخة أن تفسح المجال للأصل في نقائه وخصوصياته. يجيب روني لادميرال على هذا الموقف قائلا: «على المترجم أن يكون كي يجيد في هذه الحالة الاختفاء»(15). والكينونة تتخذ عنده في هذا السياق معنى الإبداع والخلق. كما يلاحظ هنري ميشونيك أن المترجمين الكبار لا يختفون(16). ولنستحضر هنا مثال ابن المقفع دليلا على هذا الرأي الأخير في «كتابه» كليلة ودمنة.

نجزم أن مثل هذه المواقف صادرة عن رغبة في تقنين العلاقة بين مكونات عملية الترجمة وضبطها ورسم مسارها بعيدا عن انفلاتات الذاتية ومفاجآتها. فمن الطبيعي، إذ يتم الاعتقاد في ملكية المؤلف لنصه ملكية مطلقة، وفي انتماء ذلك النص وصاحبه إلى ثقافة أم، من الطبيعي أن ينظر إلى الترجمة كعملية اقتلاع وتشويش على ارتباطات طبيعية، وتدنيس لصفاء النسب، وتعالقات الشجرة النسالية. فعلى المترجم أن يختفي وفي أهون الحالات أن يجيد الاختفاء.. مثل ثعلب زفزاف(17). تلاحظ «دومنيك طاسيل»: «أنه أمام أثر من الأدب الأجنبي مكتوب باللغة الأجنبية، تبدو لغتي وأدبي في البدء في مأزق، في حالة قصور. ويكون أمامي كمترجم إجمالا استراتيجيتان.. إما أن أفرض نموذج لغتي الخاصة وأدبي الخاص على غرابة الأصل المقلقة.. وإما أن أنتهج استراتيجية ثانية ترتبط بأوتوبيا الترجمة: أن أسمع غرابة اللغة الأصلية في لغة الترجمة»(18).

عند الحديث عن طوبى الترجمة L'utopie de la traduction نلامس

مظهرا من مظاهر هذه العملية الرمزية التي اتخذناها مطية لطرح قضية وضع الترجمة الاعتباري، والتي جعلنا الاختفاء ملمحا استعاريا دالا عليها، الاختفاء بوصفه، ضمن العملية الاستعارية نفسها، شكلا من أشكال الموت، أي شكلا من أشكال نمو البذرة القاتلة التي ما تنفك تولد. كيف يتم التوالد من رحم الموت؟ - أضدادها ونسخها. ذلك أن فكرة اختفاء المترجم تحيل على استيهام أساس Un fan-tasme يوجه النظر في الترجمات. يتبين هذا الأمر واضحا إذا استقرأنا مواقف المؤلفين من نصوصهم المترجمة، وتبعا لذلك كيفية تعاملهم مع مترجمي كتبهم. فهذا «توماس برناردث» يجيب، وقد سئل إن كان يهتم بترجمات كتبه ويتابعها بالمراقبة، يقول: «لا أهتم بها بتاتا، فالترجمة هي كتاب آخر لا علاقة له بالنص الأصلي. إنها كتاب ينتمي لمن ترجمه»(19). وينحو «توماس مان» المنحى نفسه فيجيب المترجم الذي يسأله عن معنى لم يفهمه أو يطلب منه بعض التوضيحات، أن المترجم مسؤول عن التأويل الذي ينتهي إليه. وكلا الأديبين يعترفان للمترجم باستقلاليته، ويعدانه كاتبا ندا للمؤلف. وهو الموقف نفسه الذي نجده عند آندري جيد. يقول: «في الأيام الأولى، كنت أطلب أن تخضع ترجمات أعمالي لمشيئتي، والنسخة التي تخضع لي، كانت أحسن نسخة تقترب من النص الفرنسي. ولكن سرعان ما انتبهت إلى خطئي، واليوم أوصي الذين يترجمون لي، ألا يعتبروا أنفسهم عبيدا لكلماتي وجملي، وألا يبقوا عاكفين لمدة طويلة على عملهم. غير أن هذه النصيحة، مرة أخرى، ليست صالحة إلا إذا كان المترجم يعرف جيدا موارد لغته الأم، وكان قادرا على النفاذ إلى روح الكاتب وحساسيته، هذا الكاتب الذي يعتزم ترجمته إلى حد التماهي معه»(20).

ومقابل هذا الموقف، نجد من الكتاب من يتتبع كل شاذة وفاذة في الترجمة، خوفا من ضياع «الأصل». فهذا «باتريك سوسكاند» ينص في العقد الذي يبرمه مع المترجم أن يحتفظ بحق مراقبة الترجمة، وتتبعها صفحة صفحة، حارما المترجم من أي هامش للحرية، ومن كل مسؤولية. وهو بذلك «يجعل من المترجم مجرد أداة غفل من الاسم تنجز ترجمة شفافة»(21). وهنا مكمن ذلك الاستيهام السالف الذكر، القائم على الاعتقاد بوجود الترجمة النهائية للنص التي لن تكون في نهاية المطاف سوى تلك التي يقوم بها كاتب النص نفسه. والقارئ نفسه يعيش هذا الاستيهام. ولربما كان اعتقاده بوجود الترجمة هو الذي يجعله يستشعر لذة النص ومتعته. ولكن أليس من القراء من يحس تلك المتعة وهو يقرأ المؤلف الواحد في مرايا الترجمات، وينتهي إلى أن المعنى هو في لعبة الاختلاف بينها. والمترجم نفسه، وهو يخوض مغامرة الترجمة، أكان يفعل ذلك لو لم يكن مدفوعا بالاستيهام نفسه: الوصول إلى الترجمة النهائية؟ أم تراه، وقد استحضر لا شعوريا شبح الموت المتربص بشخص المترجم - قياسا على موت المؤلف - وقد استبطن

أيضا الأمر الموجه إليه بالاختفاء والتواري، أتراه يصدر عن تسليم بحتمية فناء العمل الذي ينجزه، «فقدر أي ترجمة، بما هي كذلك، أن تكون ترجمة ممكنة ضمن ترجمات أخرى»(22). بيد أن عزاء الترجمة القول إن النص الذي لا يترجم يموت، وأنه يحيا بالترجمات. ولقد كان ضروريا الصدور عن عاطفة صادقة غريزية هي عاطفة الأبوة للاعتقاد بوجود الترجمة النهائية. فهذا فكتور هوجو يمتدح ابنه وقد انتهى من ترجمة إحدى مسرحيات شكسبير قائلا: «إننا نعتقد - ما سبق للأوساط النقدية النافذة في فرنسا وإنجلترا وألمانيا أن أعلنته - نعتقد أن المترجم الحالي سيكون المترجم النهائي. السبب الأول اتسام عمله بالدقة، والسبب الثاني اتصافه بالكمال. فهو قد تخطى تماما كل الصعاب التي أوردناها، بل إنه، في رأينا، تمكن من حلها»(23). لربما عز على المفكر/ الأب أن تكون ترجمة ابنه مجرد ترجمة ممكنة مصيرها الزوال والموت الرمزي، فهب الأب/ المفكر يروج لخلود ترجمة فلذة الكبد، وهو يضمر الدعاء لابنه بالبقاء البيولوجي، كأن في بقاء النص بقاء لصاحبه! وكما رأينا مع «إيتيين دولي» النص القاتل، نصادف مع فكتور هوجو النص الرقية.

ونتساءل: ألا تضمر تلك المقدمات التي يستهل بها المترجمون ترجماتهم حضورا ما لذلك الأمر بالاختفاء الذي يوجه إلى المترجم؟ يلاحظ «ميشيل بالار» أن «نظرية الترجمة تبتدئ بالاعتذار والتبريرات.. وأن أغلب «المقدمات التي يضعها المترجمون تشكل أفعالا معزولة، وضيقة، بل قد نقول إنها تعاني من الاختناق. إنها في الأغلب الأعم ردود أفعال على بعض الصعوبات التي صادفها المترجم، كما تكون مصحوبة خصوصا بحاجة إلى الاعتذار والتبرير، بل وازدراء النفس»(25). وهي النبرة التي نصادفها لدى مترجم مغربي استهل ترجمته قائلا: «إنها ترجمة صعبة وشاقة جعلتني أعيش تجربة الاغتراب والقلق. فأنا أولا لا أترجم «نظرية الرواية» من نصها الأصلي الألماني بل من ترجمته الفرنسية، ترجمة غير مباشرة إذن يتربصها خطر خيانة النص الأصلي بشكل مضاعف. ثم إن كثافة هذا النص وتموجاته الكثيرة، كل ذلك يجعل ترجمة هذا النص مغامرة حقيقية. والنص الذي انتهيت إليه ولم أنته منه، يتراوح، رغم الجهد والحرص، بين الوضوح والجمال تارة، وبين الغموض والالتواء والتعقيد تارة أخرى»(25). ألا ينطوي هذا الموقف على فكرة ضمنية بوجود أصل ثابت للنص المصدر، أصل قار يتشذر معناه ويتفتت ليضيع بالترجمات والرحيل بين اللغات؟ نصادف من جديد قضية الأمانة في الترجمة مما يستوجب اختفاء المترجم ولكن عليه قبل ذلك أن يعتذر! ولكن عذر المترجم أنه «القناص العنيد الذي يتوغل في أدغال أكثر عنادا»(26)، ولكنه حتما يتوغل.

الهـوامـش

1 -- Gerard (Genette), Palimpsestes, Scuil, 1981, p 241.

2 - الصـافي (عـبـدالبـاقي)، تقـويم الترجمة الأدبية تقويما معياريا، مجلة ترجمان، ع1، أبريل ص 16.

3 - عن لاروز (روبير)، في مفهوم الترجمة وتاريخها، ترجمة عبدالرحيم حزل، مجلة فكر ونقد، ع 22، أكتوبر 1999.

4 - الجندي (أنور)، محاذير وأخطار في مواجهة إحياء التراث والترجمة من الفكر الغربي، دار بوسلامة، تونس، 1985، ص 7.

5 - نفسه ص 20.

6 - نفسه ص 26.

7 - طربيه (رواد) في الترجمة الشعرية، مجلة الآداب والترجمة، ع 1 1995، ص 30.

8 -- Edmond (Cary), Les grands traducteurs francais, Seuil, 1989, p6.

9 - Tassel (dominique), Traductions litteraires et traductions scolaires, revue Le Francais aujourd ui, p 21.

10 - Ladmiral (J.R), Meschonic (Henri), Poetique de.. / Teoremes pour la traduction, Paris, gallimard, 1980, p 321.

11 - بن عبدالعالي (عبدالسلام)، في الترجمة، سلسلة شراع، 40 ص 14.

12 -- Meschonic (Henri), Poetique de la traduction, Paris, Gallimard, 1980 0 321.

13 - نفسه ص 451.

14 -- Ladmiral, op cit p 17.

15 - نفسه ص 17.

16 - نفسه ص 15.

17 - إشارة إلى رواية محمد زفزاف: الثعلب الذي يظهر ويختفي.

18 -- Tassel, op cit p 25.

19 - نفسه ص 23.

20 - فورطوناطو (إسرائيل) الترجمة الأدبية: تملك النص، مجلة فكر ونقد، ترجمة مصطفى النحال، ع 10، 1998 ص 135.

21 -- Tassel, op, cit p 23.

22 - نفسه ص 24.

23 -- Ballard (Muchel), De Ciceron a Benjamin, P,u,de Lille, 1992, 0 264.

24 - نفسه ص - ص 274 - 275.

25 - لوكاتش (جورج)، نظرية الرواية، ترجمة الحسين سحبان، دار الطليعة 1979، ص 11.

26 - في الترجمة الشعرية، مجلة الآداب والترجمة، مرجع مذكور، ص 30.



فاسيليس كوتسيفتيس

ترجمة: عبدالرحيم حُزَل

ا ـ نظريات الترجمة:

مرت نظريات الترجمة، منذ نشأتها إلى يومنا هذا، بثلاث مراحل:

أ ـ المرحلة ما قبل اللسانية (التي دامت حتى مطلع القرن العشرين)، وتميزت بمقاربة فقهية لغوية وفلسفية، كان يقوم بها مترجمون يبغون منها تعميق درايتهم بعملهم والتبحر فيه.

ب ـ المرحلة اللسانية (التي دامت إلى سنوات الستينيات)، وتميزت بتحليل الظاهرة الترجمية تحليلا نسقيا، وتمحيص وقائعها على صعيد اللسان.

ج ـ المرحلة ما بعد اللسانية (التي ابتدأت منذ عشرين سنة خلت)، وتميزت بمحاولة التركيب بين المقاربتين السالفتين. وهو مسعى ينهض به علماء الترجمة، مستمدين من تخصصات جديدة (كالسيميائيات، ونظرية التواصل، والنصانية، إلخ).

ولقد كانت هذه المحاولة التركيبية، إذا ما نحن وقفنا بها عند الحقبة المعاصرة، كذلك، ردّ منظّري الترجمة وممارسيها (أمثال نايدا Nida، وسيليسكوفيتش Seleskovitch، ولادميرال Ladmiral) على أطروحة اللسانيين (أمثال فيدوروف Fedorov، ومونان Mounin، وكاطفورد Catford) التي تعتبر الترجمة ظاهرة لسانية. كما كان هذا المنحى التركيبي ردا من هؤلاء على الأطروحة النقيض التي يصدر عنها التجريبيون (من أمثال كاري Cary، وستاينر Steiner، وميشونيك Mechonic)، الذين يسلمون بالطابع الذاتي للنشاط الترجمي.

ويمكننا القول إننا أصبحنا، في الوقت الحالي، نقترب من نظرية للترجمة فريدة وكلية. ومن المؤكد أن التعقيد الذي يطبع الظاهرة الترجمية يدفع ببعض الباحثين إلى أن يُؤْثِروا بدراساتهم العناصر اللسانية، ويدفع بآخرين إلى إيثار المحتويات المعرفية، ويدفع بسواهم إلى إيثار المظاهر الإناسية، ويدفع بغير هؤلاء وأولئك إلى إيثار الفروق والتلوينات الأدبية، وهلمجرا. غير أننا بدأنا نرى، منذ الآن، أن أكثرية علماء الترجمة المنتمين إلى آفاق مختلفة، والمتباينين فيما يستعملون من مصطلحات، وما يؤولون إليه من تصنيفات، يتفقون في الجوهر، على اعتبار الترجمة ظاهرة واحدة، وإن تعددت وجوهها. فهي في اعتبارهم، نظرية:

أ- تتلخص في تحوير جوهر النص الذي يشتمل على عناصر دلالية وأسلوبية.

ب- تتم على مستوى العبارة المتحققة.

جـ- تهدف إلى التواصل.

د- يتحقق فيها الفهم بواسطة التأويل.

وليس غريبا أن يكون الباحثون الذين احتاروا في تعقُّد هذه الظاهرة، هم البادئون إلى تفكيكها. ولا من الغريب، كذلك، أن يحاول المشتغلون بعلوم أخرى؛ كعلوم اللغة وعلوم الإنسان بصفة عامة، تحليل بعض من جوانب هذه الظاهرة. إلا أن علم الترجمة الجديد traductologie قد صار يحدد موضوعه، وينشئ مناهجه الخاصة به، مرتقيا، بالتدريج، إلى مرتبة تخصص علمي قائم الذات.

2- جوهر الترجمة:

الترجمة إنشاء جديد لنص قائم. إنها إنشاء في اللسان (ب) لنص وضع في اللسان (أ). ويرتكز هذا الإنشاء على المعارف الموضوعاتية، والكفايات اللسانية الملائمة. وتتكون عملية الإنشاء هذه، من ثلاث مراحل: فهم النص الأصلي، وإنشاء النص المترجم والتقييم. وبذلك تجمع الترجمة، في ذات الوقت، بين ثلاث حالات، توافق تلك المراحل الثلاث: استنظام processus، وتطبيق ومنتوج.

ولو تعمقنا في تحليل الاستنظام الترجمي، للاحظنا أن المترجم لا يترجم كلمات، ولا حتى جملا، بل يترجم نصوصا. لكن إذا ترجم المترجم نصا من النصوص، فهو لا

يترجمه في كليته، لأن نقل النص نقلا كليا إنما يعني تكراره، لا ترجمته. فالمترجم إنما يترجم جوهر النص. وإذن، فالترجمة تتمثل في نقل جوهر النص من لسان إلى آخر.

وجوهر النص ذو طابع شمولي وأحادي معا. وإن هذا ليدعونا إلى أن نجعل مقاربتنا للترجمة مقاربة شمولية، تتسع لجوانب النص المفهومية، وجوانبه الانفعالية وجوانبه الشكلية، كما تشمل عناصره الصريحة والضمنية على السواء. وبمعنى أوسع، يجمع جوهر النص بين مؤلفه، وسياقه وغائيته.

واللسان هو القوة الموجهة للترجمة، لكنه ليس هو سيدها، فهو، وإن كان لازما للترجمة، فإنه ليس الحاسم فيها. فاللسان والترجمة مجموعان يتقاطعان في بعض المواطن، لكنهما لا يتطابقان بأي حال من الأحوال. فلم يعرف علم الترجمة مجهودا أمعن في العبث ولا أشد خطرا من السعي إلى دراسة الترجمة على مستوى اللسان.

وإذا كانت الترجمة ممكنة دائما، فهي لا تكون كلية أبدا، بحكم انعدام التطابق بين الفكر واللفظ، ولأن الترجمة الكلية - الصوتية، والرسمية graphique، والنحوية، والمعجمية والأسلوبية - تعني تكرار النص الأصلي، لا إنشاءه إنشاء جديدا.

وبذلك يمكن للترجمة أن تكون على درجات متفاوتة. من تكافؤ، وتوافق، أو تساو، وربما بلغت إلى التطابق (الذي يكون جزئيا دائما، كشأنه في ترجمة الاستشهادات الواردة في نص من النصوص). وربما جاز لنا أن نستبدل اسم «الترجمة» باسم «التأويل»، أو باسم «الشرح»، أو باسم «التصرف» أو باسم «المحاكاة».

وأيا ما يكن، فليس في مقدورنا أن نميز سوى ثلاث حالات خالصة، يكون عليها الاستنظام الترجمي:

أ - المنامطة؛ أي التطابق بين الواحد والواحد.

ب - الترجمة؛ أي تأويل الواحد بالكثرة.

ج - التأويل؛ أي الإبداع المتحرر من كل تطابق أو تكافؤ قبليين.

وفي جميع الحالات تظل المشكلة المركزية في الترجمة هي اكتشاف القصد التواصلي الذي يتغياه مؤلف النص الأصلي، وإعادة إنتاج أثره.

3 - وحدة الترجمة وواحديتها:

إن الترجمة ظاهرة فريدة، تتميز بوحدة داخلية. فهي تظل، برغم تعدد تعبيراتها، محكومة، على الدوام، ببعض المبادئ الأساسية المشتركة.

فالترجمة تتم على صعيد الكلام، لا على صعيد اللسان. وإن ثنائية اللسان عند المترجم لتجعله في عمله، كأنه ذو لسان مزدوج double mono-lingue، فهو يلم بجوهر النص الموضوع في اللسان الذي يترجم منه، ويؤديه في اللسان الذي يترجم إليه.

إن جوهر النص هو الواقع النفسي والذهني الذي يبغي باثّ الرسالة ويحاول تبليغه، والذي يدركه مستقبل تلك الرسالة بفضل ذخيرته

الدلالية والأسلوبية، وبفضل السياق العام أيضا.

ونحن نميز في كل ترجمة، من جهة، عناصر مسننة أو قابلة للتسنين، تكون لها مكافئات ثابتة في اللسان المترجم إليه، ونميز فيها، من جهة ثانية، ملفوظات أصلية صميمة في اللسان المترجم منه، يعيد المترجم صياغتها، بتأويلها تأويلا حرا. وإن هدف الترجمة، في نهاية الأمر، هو تحقيق التطابق في المعنى والتكافؤ في الشكل، والأمانة لجوهر النص، الذي هو تركيب بين محتواه وشكله.

ويجدر بنا، عند الحديث عن الحرية في الترجمة، أن ندقق أن هذين الأمرين ليسا متضادين، بل هما متوائمان. فالترجمة الموفقة تكون حرة (تتجلى حريتها في إعادة خلق النص الأصلي عن طريق التأويل)، وأمينة (تتجلى أمانتها في نقل الرسالة). وأما الترجمة الفاشلة فتكون حرة (لكن تتجلى حريتها في الشرح) و«أمينة» (لكن تتجلى أمانتها في التحوير اللساني).

وثمة مؤشر آخر مهم تشترك فيه جميع الترجمات؛ ألا وهو طابعها الاجتماعي. فمن اللازم على المترجم أن يؤدي دور الوسيط في إطار سلسلة التواصل، التي تبرز هذا الدور، لكنها قد تعرقله في بعض الأحيان.

ويتخذ المترجم، بوعي أو بغير وعي، موقفا تجاه ما يترجم من رسائل، كما يتخذ موقفا من باثها، ومستقبلها، ويكون لهذا الموقف من المترجم تأثير على العملية الترجمية.

وتملك الترجمة، في الأخير، بما هي إنشاء (جديد)، وليست مناططة transcodagex، أداة عمل واحدة؛ هي اللسان المترجم إليه. وهذا ما يبعث على ضرورة توجيه الجهد إلى اللسان المترجم إليه، أكثر مما إلى اللسان المترجم منه، أو المجال الموضوعاتي. وهذا إما يكون في وضعية مثالية يتملك فيها المترجم العدة اللازمة على هذه المستويات الثلاثة. وأما في الحالة النقيض (التي كثيرا ما نجدها في الممارسة)، فمن البدهي أن ينصرف كل همه إلى تذليل العوائق والعقبات.

ولقد كان المترجم، دائما، مدافعا عن لسانه الأم، يروم الإعلاء من شأنه والابتكار فيه، مثله في ذلك مثل الكاتب بهذا اللسان. وإن هذه المهمة، التي ينهض بها المترجم، لفي ازدياد مستمر. وإننا لنجد إسهام المترجم في بعض الألسن، ولاسيما الألسن قليلة الانتشار، وفي بعض المجالات المدعاة ذات أولوية، ومسؤولية المترجم يفوقان كثيرا، من حيث الأهمية، إسهام الكاتب بهذا اللسان، وفي هذه المجالات، ومسؤوليته.

وفي الأخير، فإذا كانت كل ترجمة تخضع لمبادئ أساسية مشتركة، فلا ينبغي أن يدفعنا ذلك إلى التقليل من أهمية الاختلافات والخصوصيات التي تبين عنها هذه الظاهرة في تحققاتها متعددة الأشكال.

4- ثنائية الترجمة وتعدديتها:

إن قيام عملية الترجمة على وجود قطبين أساسيين؛ النص الأصلي

وترجمته، قد أدى إلى وجود الترجمة في وضعية ثنائية، تتجلى في وجوه كثيرة.

يطالعنا، في المقام الأول، الفصل بين الترجمة المكتوبة والترجمة الشفاهية (الفورية interpreétation)، ويواجهنا، في مستوى ثان، التفريق بين ترجمة النصوص الأدبية وترجمة النصوص التداولية النفعية pragmatique.

ولقد قام الفصل الأول على التمييز بين اللسان المنطوق واللسان المكتوب، لكن دون أن ينحصر في هذا التمييز ولا يتعداه، برغم قيام ذلك الفصل وهذا التمييز على نفس المبادئ الأساس. بيد أن ذلك لا ينفي كون الترجمة الفورية تمثل، بصبغتها الطبيعية والتلقائية، وكذا حيويتها، موقعا متميزا لمعاينة عملية الترجمة، فيما تسعف الترجمة المكتوبة، بديمومتها، وصرامتها، واتسامها بالتكلف، على تحليل المنتوج الترجمي، أفضل مما تسعف عليه الترجمة الفورية.

وأما التفريق الثاني، فهو يقوم على غلبة الوظيفة التعبيرية على النصوص الأدبية، وغلبة الوظيفة الإخبارية على النصوص التداولية النفعية. بيد أننا نجد الترجمتين معا تتميزان بالتركيب بين الشكل والمحتوى. ورغم إيثار النصوص الأدبية للجانب الانفعالي، وتأكيد النصوص التداولية والنفعية على الجانب المعرفي، فما ذانك الجانبان سوى وجهين لازمين لنفس الجوهر؛ جوهر النص.

لكن لا يمكننا أن ننكر، في المقابل، ضرورة إعطاء الأولوية للإيقاع في الترجمة الأدبية، وإعطاء هذه الأولوية للفظ في الترجمة التداولية النفعية. وتمثل الترجمة الشعرية والترجمة التقنية أقصى طرفي الاستنظام والمنتوج الترجميين، كما يتجليان في ثنائية الحرية والأمانة، وثنائية التأويل والمنامطة، وثنائية الممكن والمستحيل. غير أن طرفي هذه الثنائيات متصلان فيما بينهما.

وثمة تصنيفان آخران مهمان للظاهرة الترجمية، يتمثلان في الخصائص والمقتضيات المختلفة بين الترجمة التزامنية والترجمة التعاقبية، وبين الترجمة ضمن اللسان الواحد والترجمة من لسان إلى آخر.

وفي نظري أن التناقض المميز للظاهرة الترجمية، من بين جميع التناقضات التي تتعايش وتتفاعل داخل الاستنظام الترجمي، هو ذلك المتمثل في امتزاج العمليات المعيارية والعمليات غير المعيارية في كل ترجمة من الترجمات، بدرجات متفاوتة.

فالترجمة تقوم، في المستوى الأول، على التوافقات التكرارية القابلة للمنامطة. وتقوم، في المستوى الثاني، على التكافؤات الفريدة غير المسبوقة، التي يهتدى إليها من السياق. فنحن نجد الترجمة تتجه، في المستوى الأول، إلى الصيغ، والألفاظ، وتصطبغ بصبغة المنامطة، وتقوم في المستوى الثاني، على النص الحر، والتأويل. ومثل المترجم

كبندول؛ في تأرجحه المستمر بين هذين الطرفين، بحثا عن الحركة السديدة والإيقاع الصائب.

5 - الترجمانية وما فوق الترجمة:

ولقد أدت الأهمية المتزايدة التي صارت تحظى بها الترجمة في العالم المعاصر إلى ظهور ما يسمى بالترجمانية، أي مقاربة تنزع إلى بحث كل ظاهرة من الظواهر باعتبارها ظاهرة ترجمية. فيمكن اعتبار الأنشطة الأكثر حيوية وتمييزا للإنسان - وهي الكلام، والسمع، والقراءة، والفهم، والتواصل، بلسان واحد، أو بكثير من الألسن، وسواء أكان ذلك يحدث تزامنيا، أو تعاقبيا - من الترجمة، وإنها لكذلك، دائما، إلى حد من الحدود.

كما أن التقارب القائم على أكثر من مستوى، وهو ظاهرة مميزة للنصف الثاني من القرن العشرين، يعتبر، في نصيب منه، نتيجة من نتائج الترجمة. فالتقارب اللساني أصبح يقابله تقارب بين الثقافات، والأنظمة السياسية والاقتصادية، فضلا عن تقارب العلاقات الإنسانية، بفضل عولمة هذه العلاقات التي لم يسبق لها مثيل، والمتزايدة على الدوام، وكذلك بفضل التطور الذي تحقق لوسائل الإعلام، ووسائل الاتصال الأخرى.

ويلحق أصحاب هذه التصورات الترجمانية بالترجمة كثيرا من التخصصات المساعدة، نذكر منها: المصطلحية، والمعجمية، واللسانيات العامة، واللسانيات التقابلية، واللسانيات الدلائلية، وعلم الدلالة، ودراسة ألسن التخصص، وتعليمية الألسن، واللسانيات الحسابية والإناسة، وعلم الاجتماع، واللسانيات العصبية، وعلم الاتصال، والنصانية، وفقه اللغة، والنقد الأدبي، والأدب المقارن، وتحليل الخطاب، والأسلوبية العامة والأسلوبية المقارنة.. وربما زعم المشتغلون بهذه التخصصات أن الترجمة هي الملحقة بتخصصاتهم، لا العكس.

غير أن استحالة إحاطة الترجمة بكل شيء وتسوية كل شيء يبعث على الحركية لمدافعتها ويقوم أساسا لتجاوزها. ويكون تجاوز الترجمة من جهتين؛ أولا بتشجيع الألسن الكلية؛ الطبيعية منها، والاصطناعية، و(أو) بدراسة الألسان الأجنبية، ويكون، من جهة ثانية، بمنازعة حقوق الترجمة، والتضييق من تدخلها بحدود اعتباطية.

ومن ثم نرى أن الحركة الترجمانية تثير رد فعل ما فوق ترجمي؛ أي نزوعا إلى التقليل من إمكانية القيام بالترجمة، و(أو) الجدوى منها، بل إنكارهما عليها.

لكن «التهديد» الأشد خطورة، والأكثر تفاؤلا، في ذات الوقت، الذي يتهدد النشاط والتفكير الترجمي، ويكاد يتهدد جميع الأنشطة البشرية، ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرين، هو إتيان الإنسان بابتكار آخر، يتمثل في الإعلاميات والآلانية، يتجاوز به الترجمة. وأقصد بقولي

هذا، الترجمة الآلية.

ولقد تطورت نظريات الترجمة الحديثة على نحو يكاد يكون موازيا لتطور الإعلاميات بيد أن هذا التوازي لم يكن بالخطي ولا بالسكوني. فقد كان اللقاء الأول بينهما مبعث انجذاب قوي وحماس متبادل. وسرعان ما أدت أولى الصعوبات التي طرحها ذلك اللقاء إلى القطيعة بينهما. لكن مكن الزمن بحكمته من خلق علاقة بناءة وأكثر واقعية بينهما.

إن الإعلاميات لا تقوم مقام الإنسان في إنجاز الترجمة. فقد كانت، في مبتدئها، تقدم للمترجم مختلف أنواع العون (ما تعلق بمعالجة النصوص، ومده بالمعطيات المصطلحية والتوثيقية، إلخ)، ثم أخذت، بعدئذ، في الحلول محله، لكن على نحو تدريجي وناقص. وسوف يتنامى حلول الآلة محل الإنسان في إنجاز الترجمة تناميا تدريجيا، متخلصا من هناته ونقائصه.

لكن حتى وإن افترضنا أن يكون في مقدور الآلة، في المستقبل، ترجمة كل ما يقدم لها ترجمة مثلى لا تشوبها شائبة، فستظل الحاجة إلى الإنسان قائمة لصنع هذه الآلة.

وإلى أن يتحقق ذلك، في مستقبل قريب أو بعيد، فسوف لا تبقى الترجمة على ما هي عليه في الوقت الراهن. وسيلحق التغير، كذلك، نظريات الترجمة. لكن ستظل المبادئ الأساسية التي تقوم عليها الظاهرة الترجمية هي نفس المبادئ، لا يلحقها التبدل، ولا يرقى إليها التغير.

هوامش:

- نقتصر على ذكر عشرة من أكثر المؤلفات تمثيلا في مجال الترجمة في الوقت الحاضر:

Berman, A. (1984): L'épreuve de l'étranger, Paris, Galilmard.

Cary, E. (1963): Les grands traducteurs français, genève, Librairid de l'Université Georg et Cie.

Delisle, J. (1980): L'analyse du discours comme méthode de traduction, Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa.

Ladmiral, J.-R. (1979): Traduire: théorèmes pour la traduction, Paris, Payot.

Mounin, G. (1963): Les problèmes théoriques de la traduction, Paris, Gallimard.

Newmark, P. (1988): A Textboot of Translation, London, Prentice Hall.

Nida, E.A. et C.R. Taber (1982): the theory and Practice of Translation, Leiden, E.J. Brill.

Seleskovitch, D. et M. Lederer (1984): Interpréter pour traduire, Paris, Didier Erudition.

Steiner, G. (1875): After Babel, Aspects of Language and Translation, London, Oxford University Press.

Vinay, J.-P. et J. Darbelnet (1958): Stylistique comparée du français et de l' anglais, Paris, Didier.

فضلا عن كتاب روبير لاروز، الذي يمثل أول محاولة مقنعة في التركيب النقدي بين نظريات الترجمة:

Larose, R. (1989): Théories contemporaines de la traduction, Québec, Presses de l'Université du Québec.

المصدر:

Vassilis Koutsivitis, pour une théorie de L' Essence De La traduction, Meta, XXXVIII, 3, 1993.



فعل الترجمة بين اللسانيات والترجميات

• محمد ساخي

لا نعرف عبارة يمكن أن نصف بها واقع نقد الترجمة في مشهدنا الثقافي الراهن أدق من قولنا إن نقد الترجمة مبحث لا يزال لم ينل حظه من الدرس والعناية، بل إن حظ الكتابات النقدية في موضوع الترجمة من المتابعة والاهتمام يكاد يكون ضحلا مقارنة بما يعرفه نقد الإبداعات الأدبية مثلا من إقبال إن على مستوى الإعداد أو على صعيد التلقي.

ومردّ ذلك في اعتقادنا إلى نظرة تصنيفية مغرضة مؤداها أن الترجمة من حيث هي نص ثان لا يمكنها بأي حال من الأحوال أن تسمو إلى مصاف الكتابات الإبداعية الأصيلة. والحال أن الترجمة الموفقة فعل إبداعي بكل ما للكلمة من معنى. فكم من ترجمة تجاوزت الأصل جمالية ووقعا بل وكم من نص تعود شهرته إلى نجاح ترجمته وكم من كاتب ذاع صيته في العالمين بفضل ترجمة أعماله إلى لغات أخرى.

فنجاح التحف الأدبية إنما يقاس بقيمة الأثر الجمالي الذي تبصمه في نفوس القراء، ومن ثم كان استحضار سحنة المتلقي الإدراكية والانفعالية في أثناء فعل الكتابة الإبداعية أمرا لا مناص منه، وكان تبيئ العمل الإبداعي مع كفاية القارئ مسألة لا حياد عنها.

وتكييف الكتابة الأدبية مع سحنة القارئ الافتراضي إنما يتم على مستويات عدة:

- **المستوى الإبستمولوجي**، حيث يتحرى الكاتب الدقة في انتقاء الموضوعة المحورية وما قد يتناسل عنها من موضوعات فرعية.
- **المستوى الإدراكي للمتلقي**، حيث يخضع التنامي الموضوعاتي لمجموعة من المعايير أهمها قدرة المتلقي على تأويل الاستراتيجيات الخطابية التي نسجت على منوالها التحفة الأدبية.
- **المستوى الجمالي**، وهو المستوى الأكثر تأثيرا في المتلقي حيث يستهدف الكاتب الجانب الانفعالي في القارئ من خلال الاشتغال بجمالية الدال على حساب المدلول.

إن تعدد مستويات تبييئ الخطاب مع سحنة المتلقي يجعل كلفة الكتابة الإبداعية أبهض من كلفة إعادة الصوغ في الترجمة والتي تتم على مستوى الشكل لا غير. ومن ثم يمكن القول إن حظوظ المترجم الإبداعية تضاهي حظوظ الكاتب وإن كان الكاتب أكثر حرية من المترجم نظرا لتعدد مستويات الكتابة كما أسلفنا. والحال أن انحصار

إعادة الصوغ في مستوى واحد يجعل فعل الترجمة أعسر إنجازا من فعل الكتابة نفسه.

وإسهاما منا في إنعاش نقد الترجمة على غرار النقد الأدبي، نود أن نقدم للقارئ نموذجا من نماذج نقد الخطاب الترجماتي. ويتعلق الأمر هنا بمساءلة قضية جوهرية من قضايا المنهج في معالجة إشكالات الترجمة العملية، إنها مسألة الفصل بين مبحثين، يعتقد أنهما توأمان، في النظر في فعل الترجمة، وغالبا ما يتم الخلط بينهما لحظة معالجة قضايا الترجمة العملية، إنهما مبحثا اللسانيات والترجميات.

والحال أن أبواب الخطأ المنهجي تنفتح على مصراعيها حينما يذهب الباحثون في الترجميات بعضهم إلى الاعتقاد بوجود ضرب من التقارب الإبستمولوجي بين اللسانيات والترجميات أو يصيروا إلى القول بإمكانية تفسير فعل الترجمة اعتمادا على معطيات لسانية صرفة كتلك التي جاء بها نموذج سوسير.

وينبني هذا الاعتقاد الخاطئ في نظرنا على تصور فاسد مفاده أن النظر الإبستمولوجي في فعل الترجمة يمكن أن يتيسر حتى لغير المتمكن من ناصية الممارسة الترجمية وغير العارف بمقتضياتها وبمناهج سبر أغوارها.

ذلك أن أغلب من يجنح من الناظرين في فعل الترجمة إلى القول بقدرة اللسانيات على تفسير الممارسة الترجمية تفسيرا نظريا إنما ينطلق من فرضين اثنين، يقوم أولهما على الطرح القائل بكون فعل الترجمة فعلا لسانيا صرفا، وينبني ثانيهما على مقولة عدم جدوى الممارسة في التأسيس للنظر في الترجمة. والفرضان كلاهما باطلان، أما بطلان أولهما فيتجلى في كون ملاحظة غير الممارس لفعل الترجمة لا يمكنها بأي حال من الأحوال أن تنفذ إلى عمق هذا الفعل وجوهره وإنما تقف بصاحبها عند معاينة ما ينتج عن الترجمة من حصيلة لغوية. ويترتب عن هذا الحسر في النظر تقصير في تحديد موضوع الترجميات بحيث يتم اختزاله في مقاربة تلك الحصيلة اللغوية مقاربة لسانية صرفة.

ولعل هذا هو ما أفضى ببعض اللسانيين إلى القول بقدرة اللسانيات المعاصرة على تفسير فعل الترجمة كما هو الشأن بالنسبة إلى اللساني المعروف جورج مونان الذي يدعى أنه «بمقدور اللسانيات ولا سيما البنيوية منها والوظيفية أن تفسر لممارسي الترجمة ما ينجم عن ممارستهم من قضايا وإشكالات»١.

إن الوازع الأساس في تبني هذا التصور لربما يعود إلى أن نقطة البدء في فعل الترجمة وكذا نقطة المنتهى ذواتا طبيعة لسانية لفظية. والحال أن النص الأصل ونسخته كلاهما منسوج من دلائل لسانية وأن اللسان ينهض بمهمة التعبير عن المعنى. إلا أنه ينبغي التمييز في النص ذاته بين ما هو بنيوي على علاقة باللغة ونحوها وما هو أسلوبي يتفرد به الخطاب قيد الترجمة، إذ لا يمكن دحض مقولة إسهام الشكل في بلورة المعنى كما لا يمكن إنكار إمكانية تأثير المعنى في اختيارات المؤلف الأسلوبية. لكن المثير للاستغراب حقا هو لجوء اللسانيين إلى تطبيق مقولاتهم اللسانية التجريدية على فعل الترجمة الحي بحيث تراهم

يعمدون في الحالات أغلبها إلى إيلاء أهمية مبالغ فيها للغة النص على حساب معنى الخطاب وأسلوب المؤلف وغرض الترجمة التواصلي.

إن مقارنة النص ونسخته من حيث الأشكال اللغوية التي تدخل في صميم نسيجهما البنيوي ليست من نظريات الترجمة في شيء، ذلك أنها تفضي بالباحث فيها إلى تأسيس نظرية لغوية انطلاقا من ملاحظة ما ينجم عن فعل الترجمة من نتاج لغوي، ومن ثم يحق لنا تصنيفها في عداد النظريات اللغوية البرانية عن فعل الترجمة كنظرية كاتفورد التي يسميها تعسفا لغوية في الترجمة.

أما وقد بينا مواضع بطلان الفرض الأول، فإننا نود أن نثير الانتباه إلى أن ما جاء به جورج مونان في كتابه "Les Problemes theoriques de la traduction" من مقاربات لسانية لما ينجم عن الترجمة من حصيلة لغوية، ليس من نظرية الترجمة الحقة في شيء إذ كيف يعقل أن تصنف مقارباته تلك ضمن نظريات الترجمة وهي لا تتخذ من فعل الترجمة ذاته موضوعا لها؟ وإن البون لشاسع بين النظريات التي تشتغل بتفسير الإواليات التي تتحكم في فعل الترجمة نفسه وبين المقاربات اللسانية القحة التي تتذرع بالترجمة لتدرس ظواهر لغوية تحصلت عن اشتغال هذا الفعل.

أما بطلان الفرض الثاني فجلي واضح لا ينازع فيه إلا من هو أقل دربة وأضعف مراسا. ذلك أن القول بعدم جدوى الممارسة للتأسيس للنظر في الترجمة إنما يعني تغييب التجربة موضع الوصف أو التفسير، أي تغييب فعل الترجمة نفسه. فكيف يمكن بناء خطاب واصف في غياب الإطلاع على التجربة قيد الوصف وانتفاء الاستئناس بمقتضياتها؟ هاهنا يحق لنا أيضا أن نتساءل عن الدافع المنهجي الذي جعل الباحث الفرنسي ميشال بالار يدعي إمكانية الفصل الإبستمولوجي بين النظر في الترجمة وبين ممارستها حينما يقول «لن يخطر ببال أي كان أن يطالب باحثا في مجال الطب بتلقيح نفسه بحمة مرض من الأمراض الفتاكة حتى يتمكن من دراسته، إن إصابته بالمرض ليست هي ما سيجعله أكثر كفاءة ويساعده في إنجاز بحوثه. كما أن ممارسة الترجمة ليست هي ما يؤهل الباحث لتناول موضوع الترجمة تناولا علميا»2. مما لا شك فيه أن المثال الذي توسل به الباحث الفرنسي للتدليل على عدم جدوى تجربة الممارسة في التنظير للترجمة مثال يفتقد إلى أبسط شروط المعقولية ومن ثم كان من باب الاقتضاء الاستدلالي أن يترتب على البرهنة بواسطته استنتاج لا يصمد في وجه التمحيص. ذلك أن الاستدلال بالمثال يقتضي وجود تناظر هيكلي بينه وبين الحالة التي يستدل لها أو عليها. ومن ثم تنسحب النتائج التي تؤول إليها معالجة المثال المنطقية على الحالة المعنية. والحال أن ما يقابل رصيد الممارسة لدى المنظر الذي يسعى إلى فهم فعل الترجمة هو رصيد التجربة الحياتية لدى الطبيب الساعي إلى فهم عمل أجهزة الجسم وأعضائه. فهل تراه يملك أن يفهم حالة المريض دون أن يعتمد عما وقر في نفسه بالممارسة الحياتية من معان تبعث الحياة في قاموس وصف الداء كالمغص والكآبة والكباد وغير ذلك؟

وحيث إنه لا يعقل أن يطلب من الباحث في الطب أن يستحيل إلى موضوع للدرس لأن ذلك لن يكسبه أي تجربة في الممارسة الطبية، وبما أن التجربة الطبية لا يمكن أن تتيسر لغير ممتهني حرفة التطبيب، تعذر على غير الممارس النظر العقلاني في ما يحكم تلك الممارسة من علل وإواليات. بل إن تاريخ الطب قد أثبت أن الجراحة نفسها لم تكن لتعرف التقدم إلا بعدما تجاوز الطبيب دور المنظر الغارق وسط الكتب والمراجع حيث كانت مهمة ممارسة الجراحة توكل إلى الحجام - ليدخل بدوره إلى مضمار الممارسة والأمر سيان بالنسبة إلى الترجمة إذ يقتضي النظر في فعلها من الدربة والمراس الشيء الكثير، بحيث لا يمكن لغير الممارس العارف بما ينجم عن ممارسته الترجمية من إشكالات وقضايا عملية فعلية أن ينظر في فعل الترجمة نظرة عاقلة، ومن ثم استغلق التنظير في الترجمة على كل من يفتقد إلى الخبرة الترجمية.

يستشف من البرهنة على بطلان الفرضين سالفي الذكر أن فعل الترجمة ليس فعلا لسانيا محضا وإنما هو فعل إدراكي بالأساس، وأن تأطير فعل الترجمة تأطيرا نظريا لابد له أن يستند إلى تفسير الإواليات الإدراكية التي تثوي خلف الاشتغال الذهني لفعل الترجمة. وهذا ما يؤكده الترجماتي الفرنسي لادميرال حينما ينصص على أن «مستقبل الترجميات رهين بعلم النفس أكثر منه باللسانيات، وأن مهمة ترجميات الغد تكمن لا محالة في دراسة ما يدور بخلد المترجم وهو في خضم الممارسة الترجمية» 3. إنه في نظرنا قول فصل يوضح الحدود بين النظريات اللغوية وبين الترجميات سواء من حيث الموضوع أو من حيث المنهج.

فموضوع الترجميات هو دراسة السيرورات الذهنية التي تتحكم في فعل الترجمة كإواليات الفهم وإعادة الصوغ مثلا، ومنهجه يقتضي التوسل بعلم النفس الإدراكي والإدراكيات على وجه العموم، كما يستلزم استثمار ما جاء به هذان المبحثان وتوظيفه في تفسير العمليات الذهنية التي يقوم عليها فعل الترجمة. فإذا نجح الباحث في تفسير المظاهر الإدراكية في فعل الترجمة تيسرت له آنذاك مقاربة اختيارات المترجم اللغوية، وأصبح بمقدوره تزويد اللسانيات المقارنة بحصيلة من الحالات اللغوية التي تتيحها ملاحظة فعل الترجمة والتي تبين مثلا أن الأنساق اللغوية لا تشتغل وفق نظام موحد وأن كل لسان إنما يستعمل حسب عادات المجموعة اللغوية الناطقة به. كما يمكن للباحث في الترجميات أن يزود اللساني المقارن بمجموعة من الأمثلة التي تبين كيف أن الألسنة حتى الأكثر تناظرا من حيث البنية تعبر عن الفكرة الواحدة بطرائق مختلفة. وهنا يأتي دور اللساني أو الباحث في الظواهر اللغوية ليشتغل بتحليل ما ينجم عن فعل الترجمة من حصيلة لغوية تحليلا مقارنا إما على مستوى النحو أو على مستوى التركيب أو على صعيد البنية أو الوظيفة... ويمكن استثمار هذه التحاليل في درس الترجمة حينما يتعلق الأمر بالدعم اللغوي لطالب الترجمة المبتدئ،

وليس هذا من اكتساب مهارة الترجمة في شيء لأن التحكم في فن الترجمة يستلزم كما هو معروف لدى الجميع امتلاك نصاية لغتي العمل، وإنما يقصد من ورائه درء مفسدة السقوط في فخ التداخلات اللغوية أثناء الاشتغال بالنقل.

فالنظريات اللغوية البرانية عن فعل الترجمة هي في واقع الأمر تابع من توابع الترجميات ولا يمكن اعتبارها نظريات للترجمة. فإذا صح أن الترجميات قد استفادت في مقاربة فعل الترجمة من روافد معرفية خارجية كنظريات التواصل ونظريات التلفظ ومقاربات الأفعال الإنشائية، فإن ذلك لا يعني البتة أن تلك النظريات باستطاعتها تأطير فعل الترجمة على المستوى النظري أو الاضطلاع بالمهمة التي تضطلع بها نظرية الترجمة ضمن مبحث الترجميات.

وأن تمتح الترجميات لتفسير فعل الترجمة من مجموعة من المباحث المحايثة، فهذا لا يعني أن هناك ضربا من التقارب المنهجي أو الابستمولوجي بين الترجميات وتلك المباحث.

فإذا كان هدف نظريات التواصل مثلا هو تأطير مختلف تجليات التبادل اللفظي أو المعلوماتي بين أطراف الفعل الكلامي وتحليلها بغية الوقوف على طبيعة اشتغال الآليات التي تضبطها فإن هدف الترجميات هو الاشتغال بتفسير كيفية حدوث السيرورة الذهنية لفعل الترجمة في ضوء ما جاء به علم التواصل. وعليه فإن نظريات التواصل مثلا لا يمكن أن تقوم مقام نظرية الترجمة الحقة بينما يمكن لهذه الأخيرة أن تفيد علم التواصل في تجاوز وضعه الابستمولوجي الراهن وذلك بالإتيان بمقاربة لما يمكن أن تؤول إليه عملية التواصل بين متكلم في نسق لغوي وثقافي معين ومتلق ينتمي إلى نسق مغاير تماما. وبتعبير أدق يمكن القول إنه إذا كانت نظريات التواصل تكتفي عموما بمقاربة تبادل الإشارات داخل السنن الواحد فإن الترجميات باستطاعتها فتح آفاق منهجية جديدة أمام الباحثين في نظريات التواصل بحيث تتيح لهم فرصة التأمل الابستمولوجي في كيفية تصريف ضرب جديد من التواصل يقتضي صوغ الخطاب في نسق معين ثم تلقيه مصوغا في نسق مغاير من قبل شخص آخر. فالهدف من الترجميات ليس هو مقاربة كيفية حدوث هذا الضرب الجديد من ضروب التواصل، فذاك شأن علم التواصل، ولكن كيفية الإفادة العملية من مقاربة فعل الترجمة مقاربة إدراكية لتفعيل هذا النوع من التواصل.

ومجمل القول إن اللسانيات تختلف عن الترجميات موضوعا ومنهجا ومقاربة وأن لا وجود لأي رابط ابستمولوجي بين هذين المبحثين ولو نهل الواحد منهما من الآخر.

1-Gallimard, Paris, مونان جورج 1963, (P7) "Les Problemes theoriques de la traduction"

2- Ballard, M "De Ciceron a Benjamin. Traducteurs, traductions, reflexions," PUL, 1992, (P278)

3- Ladmiral, J, R "Traductologiques" in le francais dans le monde", Aout/Sept, 1987, (PP22, 23)





« أنموذجاً »

• عبدالهادي الإدريسي

يكاد يجمع المنظرون على فكرة مؤداها أن فعل الترجمة يجب أن يستهدف أساسا النقل من لغة أجنبية إلى لغة المترجم الأم. بل إن منهم من يعتبر أن هذا النوع من العمل الترجمي هو الوحيد الذي يستحق أن يدعى ترجمة، وأن النقل من اللغة الأم إلى اللغة الأجنبية ليس إلا «تمرينا لا يمكن بحال اعتباره نوعا من الترجمة»، مثل ما تذهب إليه الباحثة الفرنسية «إليزابيث لوفو» في كتابها «وظائف الترجمة في مجال تدريس اللغات».

لذلك جرت العادة بأن يحصر المترجم جهده في نقل النصوص من اللغة أو اللغات الأجنبية التي يتفق له أن يتقنها، إلى لغته الأم، تاركا لأهل اللغات الأخرى أمرَ نقل ما ينتج بلغته هو إلى لغاتهم.

فالشائع لدى هؤلاء المنظرين أن فهم خطاب معين أسهل وأيسرُ متناولا من إعادة إنتاج ذلك الخطاب في لغة أخرى، وأن المترجم إنما يتأتى له الإبداع حين ينقل من لغة أخرى إلى لغته الأم.

غـيـر أن الحـديث هنا عن منظري الترجمة الغربيين. وهم جميعا خلصوا إلى مـا خلصـوا إليـه من نظريات، اعتمادا على أبحاث وملاحظات ميدانية تخص اللغات الغربية فيما بينها. وقد يكونون محقين في قولهم وقد يكونون مـخطئين، لكنهم حـتـمـا يجـانبـون الصـواب إن هم عمموا مقولتهم تلك لتشمل اللغات الشرقية عموما واللغة العـربيـة على الخصـوص. أو لنقل إننا نحن من يخطىء إن اعـتـبـرنا أن تلك الملاحظات تصـدق أيضـا في حق العـربيـة. ذلك أن لهـاته اللغـة من الخصـوصيـة مـا يجـعل فـهم الخطاب فـيـهـا يطرح في بعض الأحـايين صـعـوبات لا تطرحـهـا إعـادة إنتـاج الخطاب نفسه في لغة أخرى. وبصيغة أكثر إيجازا، فإن الصعوبة في الترجمة من العربية تكمن غالبا في فـهم النص الأصل، أكثر منها في إعادة صيـاغتـه مـترجـما. ولا ضـرورة في رأينا لذكر أسباب ذلك، وهي أسباب ليس أهونها أن الحركات تصنع المعنى في العربية، سواء المعنى الإعرابي، كتبيان الفاعلية والمفـعـوليـة ومـا إلى ذلك، أو المعنى المعجمي، كالمتحصل مثلا من فتحك ثم كسرك ثم رفعك جيم «الجد» من تغير في المعنى المعجمي الذي للكلمة (تتابعا: «والد الأب» و«ضـد اللعب» و«البـئـر الخرب)». وجلي ما يقود إليه الخلط في هذا أو ذاك من انزياح بالنص عن معناه الأصل مشوهٍ.

ولنضـربْ لذلك مـثـلا قـريبـا من ترجمات القرآن الكريم.

فـفي الآية 24 من سـورة يوسـف يقـول تعـالى: «ولقـد همت به وهـم بهـا لولا أن رأى برهان ربه، كذلك لنصـرف عنه السـوء والفـحـشـاء، إنه من عبـادنا المخلصين»، بمعنى أن المرأة قـد همت بالرجل، أي أمـسـكت به أو كـادت وشـرعت في مـغـازلتـه، وأن الرجل بادلها بادئ الأمر نيتها، غير أن يوسف عليه السلام عبد من عباد الله الذين استخلصهم تعالى لنفسه واختصـهم بفضله واصطفاهـم على العبـاد، لذلك ضن به تعالى عن فعل السوء فأراه من الآيات ما جعله يرعوي. فالكلام يجري هـاهنا على «الاسـتـخـلاص»، أي الاصطفـاء والاخـتـيـار، لا على «الإخـلاص». وإن في سـيـاق الحكي - عـلاوة على شكل الكلمـة المثـبـت في المصـحف - من القرائن ما لا يحتـاج معه العاقل في ذلك إلى دليل.

غـيـر أن مـتـرجـمـي الكتـاب الكريم الذين أتيح لنا الاطلاع على ترجمـاتهم قـد اتفـقـوا جلُّهم على المعنى الثـاني، معنى الإخـلاص، إخلاص يوسف، لا الاستـخـلاص، استـخـلاص الله تعـالى إياه.

هكذا نجد في ترجمة السيدة «دونيز ماسون» مثلا:

Elle pensait certainement a lui
et il aurait pense a elle
s'il n'avait pas vu
la claire manifestation de son Seigneur
Nous avons ainsi ecarte ecarte de lui le mal et l'abomination
il fut au nombre de nos serviteurs sinceres

أي أن السيدة «ماسون» قد قرأت «هَمَّ» بفتح الهاء «هم» بضمها، أي اهتم وانشغل، وقرأت «المخلصين» بفتح اللام «المخلصين» بكسرها، فنتج عنه ما نراه من انزياح في المعنى في النص الناقل. بل إنها عمدت إلى نقل صيغة التحقق في صفة «المخلصين» إلى الماضي، حفاظا منها على سلامة التعبير في اللغة الناقلة، مما يتضح معه أن مناط الخطأ ليس عجز المترجمة عن الإيفاء في لغتها بالمعنى الذي فهمته، بل عدم فهمها المعنى الوارد في النص الأصل.

ودليلنا على ذلك نجده في مقارنة هاته الترجمة بغيرها من ترجمات القرآن الكريم الفرنسية.

في ترجمة «كازيميرسكي»، السابقة على ترجمة «ماسون» بزمن، نجد مايلي:

Mais elle le sollicita, et it etait sur le point de lui ceder
lorsqu'un avertissement
de Dieu vint l'en detourner.
Nous le lui avons donne pour
le detourner du mal,
d'une action deshonorante,
car il etait de nos serviteurs
sinceres.

فعلى حين فهم المترجم المقطع الأول من الآية، وحاول أن يأتي له بترجمة لها ما لها وعليها ما عليها، نراه يقع في الخطأ نفسه في ما تعلق بصفة «المخلصين»، فيترجم الكلمة مكسورة اللام لا مفتوحتها - أي أن مناط الخطأ هنا أيضا في الفهم لا في إعادة الصياغة - ثم تراه يعمد بدوره إلى نقل صيغة التحقق إلى الماضي، حفاظا منه على اتساق المبنى في اللغة الناقلة.

وقل الشيء نفسه في ترجمة الدكتور صلاح الدين كشريد، وهو بالمناسبة أمر إن عجبنا له من مترجم عربي اللسان، فإنه يشهد في الآن نفسه على ما قلناه من أن صعوبة الترجمة من العربية تكمن في فهم النص العربي أكثر منها في إعادة صياغته.

يقول الدكتور كشريد في ترجمة الآية ذاتها:

Elle l'avait vraiment desire
comme il la desira lui-meme,
n'etait ce qu'il vit comme
preuve de son seigneur.
C'est ainsi, afin que Nous
eloignons de lui le mal et
l'mmoralite. Il est certes l'un
de nos esclaves loyaux.

فإذا تغاضينا عن الانزياح في ترجمة المقطع الأول، لم يمكن التجاوز عنه في ترجمة المقطع الثاني التي يتضح منها أن المترجم قرأ هو أيضا «مخلصين» بالكسر، مع ما يودي إليه ذلك من تعارض منطقي لم ينتبه إليه المترجم كما انتبه سابقاه، فأبقى على الصيغة في الحاضر، موديا بذلك بفصاحة التعبير في اللغة الناقلة نفسها، مما لم تقع فيه المترجمة الفرنسية ولا البولوني قبلها. ومن يتأمل في الترجمات الثلاث التي أسلفناها جميعا، يَرَ الدليل ناصعا على أن الصعوبة كل الصعوبة تكمن في فهم المعنى المنقول، لا في صياغة التعبير الناقل.

أما ترجمة الأستاذ محمد حميد الله، فإن فيها، علاوة على ذلك، الدليل على أن مشكل إعادة الصياغة لا يعاني منه إلا غير المتمكن من اللغة الناقلة.

يقول الدكتور حميد الله:

Et tres certainement, elle le desira. Et il l'aurait desiree s'il n'avait pas vu la manifestation de son Seigneur; ainsi avons - Nous ecarte de lui le mal et la turpitude.

II etait de nos esclaves de choix, vraiment!

ونعتقد أننا لسنا بحاجة إلى الكثير من التمحيص للتدليل على أن المترجم، إذ فهم النص الأصل فهما صحيحا، وجد في نقله إلى الفرنسية من الصعوبة ما أدى به إلى ما نراه في النص الناقل من ركاكة لا يغفرها للدكتور حميد الله إشارته في مقدمة ترجمته إلى حرصه على الالتزام بحرفية النص المنقول، اللهم إلا إذا كان يقصد من ذلك تقديم الحرفية على سلامة اللغة الناقلة، وهو ما لا نراه داخلا بحال فيما تسوغ تسميته بالترجمة.

أوردنا هذا المثال البسيط تمهيدا لما نريد إقامة الدليل عليه من أن النقل من العربية إنما تكمن صعوبته، كما أسلفنا، في فهم النص المنقول (La saisie du sens)، لا في إعادة صياغته La reformulation، وأنه إذا كانت الصعوبات التي تعترض إعادة الصياغة صعوبات بلاغية بالأساس، فإن مشاكل الفهم تؤدي إلى انزياحات في التعبير الناقل قد تذهب تماما بمعنى المنقول.

والأمر لا يتعلق بترجمات القرآن الكريم فحسب (وقد أحصينا في هذا المجال للسيدة «ماسون» وحدها ما يربو على خمسة عشر انزياحا مخلا بجزء من المعنى أو بالمعنى جميعه، وذلك في ترجمة سورة البقرة، ونحو ستة في ترجمة سورة يوسف) بل يمتد ليشمل أغلب النصوص التي أتيح لنا الاطلاع عليها، مثل كتابات نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم وغيرهما، مما يجيز للمرء أن يتساءل عما كان من شأن النصوص العربية الأخرى التي لا تحظى بقدسية القرآن ولا بشهرة وانتشار كتابات محفوظ والحكيم، والتي لاشك أن مترجميها كانوا - وهم يباشرون ترجمتها - أقل حرصا على إتقان عملهم منهم وهم يترجمون النصوص المقدسة أو النصوص واسعة الانتشار.

ومن يراجع مثلا ترجمات السيدة France Douvier Meyer - وهي مترجمة فرنسية كادت تختص بأعمال الأديب نجيب محفوظ، حيث ترجمت له أعمالا تناهز العشرة نذكر من بينها رواية «السراب» (التي خصصنا لها مداخلة في إحدى الندوات المنظمة من قبل معهد الدراسات والأبحاث للتعريب بالرباط، وتفضل المعهد بنشرها ضمن مواد العدد الذي صدر بالمناسبة في سلسلة منشوراته، في أكتوبر من عام 1999)، وروايتي «ثرثرة فوق النيل» و«ميرامار» والثلاثية، وكذا «ملحمة الحرافيش»، التي ارتأينا أن نسوق منها أمثلتنا اليوم - نقول إن من

يراجع ترجمات السيدة «ماييز» يندهل لما تحفل به من انزياحات غير مفهومة ولا مبررة، وأخطاء ترجمية تقلب المعنى قلبا، فيأتي مبتذلا وقد كان في النص الأصل مبتدعا، أو ضحلا وقد كان عميقا جميلا، بل قد ينتفي المعنى فلا يستقيم على الإطلاق، كما سنرى ذلك في حينه. ونتساءل كما سبق أن تساءلنا يوما، هل نال محفوظ جائزة نوبل عن كتاباته الأصل برونقها الساحر وبهائها الأخاذ ودقتها في الوصف والتحليل، أم هل نالها عن الترجمات. فإن كانت الثانية فإنهم والله ما أنصفوا الرجل بإجازتهم - فما كتبه بيده يستحق جائزة أكبر منها ولا هم أنصفوا من سبقه ومن تلاه وسيليه في الفوز بها، لأننا ننزههم جميعا عن الإتيان بمثل نصوص محفوظ المترجمة إسفافا وضحالة.

جاءت النسخة العربية التي بين أيدينا من ملحمة الحرافيش، في ثلاث وستين وخمسمائة صفحة من الحجم المتوسط (منشورات مكتبة مصر، الطبعة الرابعة، 1985)، في حين صدرت النسخة المترجمة عن دار «دنويل» الفرنسية (سلسلة «فوليو»، 1989)، في اثنتين وثلاثين وخمسمائة صفحة من الحجم المعهود في السلسلة المذكورة.

وقد أحصينا في هذا العدد من صفحات النص الناقل ما يربو على تسعمائة خطأ، أي بمعدل يقارب الخطأين في كل صفحة، منها ما يمكن التجاوز عنه باعتباره لا يلحق كبير تحريف بالمعنى، لكن غالبها للأسف يضر بالمعنى بالغ الضرر، بل وينزل به - وبالرواية جميعا - أحايين كثيرة أسفل سافلين. أضف إلى ذلك نحوا من عشر فقرات لم يظهر لها أثر في الترجمة، ولسنا نخال ذلك راجعا إلا لكون المقاطع المعنية كانت - لسبب من الأسباب - غائبة من النسخة التي أنجزت عنها المترجمة ترجمتها، وقرينتنا على كون السيدة ماييز لم تلجأ إلى إغفال تلك المقاطع عمدا، أنه لم تغفل الأبيات الفارسية الواردة في الرواية. ولو كان الإغفال من الحلول الواردة عندها لكانت الأبيات الفارسية تلك أولى به من المقاطع العربية التي لا تحتوي - إلى ذلك - على صعوبة خاصة تدعو إلى افتراض كونها قد أغفلت عجزاً أو تقاعسا. غير أن غيابها، أيا كان سببه، يساهم دون شك في الحط من قيمة النص الأصل.

تحكي ملحمة الحرافيش قصة ذرية عاشور الناجي، الصبي اللقيط الذي يكتب له أن يصبح أسطورة. ولسنا بمعرض الحديث عن الرواية ذاتها، فهي معروفة لدى القراء. لكن لابد من الإشارة إلى أنها عبارة عن سفر ممتع ينتقل بالقارئ عبر الزمن بما هو عنصر متغير، وعبر طبائع البشر التي وإن تغيرت في ظاهرها وتشعبت أهواؤها وتضاربت نزعاتها، فإن ما جُبلت عليه جميعها ثابت لا يتغير، من ميل إلى الظلم وانبهار بالقوة وحرص على امتلاكها، فخضوع لها إن عز الامتلاك، بل وسَعى حثيث إلى هذا الخضوع وبحث عنه واستنامة إليه. كل ذلك بالأسلوب السلس الممتع المعهود لدى محفوظ، وبما ألفه منه القارئ من رهافة حس ودقة وصف

وبراعة تصوير.

وليس النص المترجم من كل ذلك في شيء.

وسنسوق للتدليل بعض الأمثلة رابطين إياها بسياقها، كي يتبين القارئ مدى الضرر الذي لحق الرواية من الترجمة الفرنسية، والمستوى السفساف الذي صارت إليه. وتفاديا للإطالة، فإننا سنحصر اهتمامنا في بداية الحكاية الأولى من الملحمة، حكاية «عاشور الناجي»، علما أن التشويه طال الحكايات العشر جميعها بلا استثناء.

أول الحكاية كما هو معروف قصة عثور الشيخ عفرة في طريقه إلى المسجد برضيع ملقى على قارعة الطريق. ويبدأ المشهد بسماع الشيخ الضرير بكاء الرضيع، إذ يعجب لما تعانيه الأمهات من رضعائهن، ثم يتنحنح «كيلا يقع ارتطام في مشهد الفجر». والتعبير هنا فيه من الجمال آيات ليس أقلها ورود لفظة «مشهد» بمعنى مطلع ووجه ومقتبل، والكناية عن الظلمة الخفيفة التي تسبق طلوع الفجر. وهو يتنحنح لأنه، وهو الشيخ الضرير، يخال أمامه امرأة قادمة ورضيعها في يديها يبكي، فيخشى ألا تراه الامرأة فترتطم به، فيصدر صوتا لتنبيهها كما هي العادة الجارية في المجتمعات المحافظة. وأما عن ربط الأمر بالفجر، بمعنى الصلاة، فمرده إلى أن ارتطام المرأة المجهولة به قد ينقص وضوءه. ويمكن اقتراح ترجمة لهذا التعبير كمايلي:

Il se racla la gorge afin d'eviter une indesirable collision dans la penombre de l'aurore.

ويلاحظ أننا اضطررنا إلى اضافة صفة indsirable إلى معنى الارتطام، تعويضا لما عجز التعبير الفرنسي عن الإيفاء به.

لكن ترجمة السيدة مايير تجيء بما يدل على أن صاحبتها لم تنتبه إلى شيء من ذلك جميعه، حيث تقول:

Il se racle la gorge pour couvrir la rumeur qui troublait ainsi la serenite de l'aurore.

أي ما يقابله تقريبا:

«وتنحنح كي يحجب صوت نحنحته تلك الهمهمة التي أزعجت هدوء الفجر»

ولسنا ندري من أين جاءت المترجمة بالهمهمة المزعجة، ولا ما الذي يجعل الشيخ يرى - وهو الرجل الطيب الورع - في صوت الرضيع همهمة تزعج هدوء الفجر فيصدر صوتا ليحجبها. فبكاء الطفل سيزعج الشيخ فعلا، لكن من منطلق آخر مختلف تماما، هو المنطلق الإنساني، منطلق الرحمة، بدليل توجهه بالخطاب بعد ذلك بلحظة إلى الأم التي توهم وجودها هناك، طالبا منها أن ترضع طفلها لتسكته.

ثم أين نحن من الوصف الجميل لظلمة ما قبل الفجر، ومن بلاغة التعبير في قوله «مشهد الفجر» ومعناها المزدوج الذي جرى الحديث عنه؟ وأين ما رمى إليه محفوظ وهو يرسم معالم شخصية الشيخ عفرة، من إبراز لصفاء سريرة الرجل وتقواه وطيبته التي ستجعله يحتضن طفلا على علمه.

هو المقرئ الورع - أنه ابن زنى؟

ولا يجيب الشيخ مجيب، فيداخله الشك، وتولي «البراءة المغسولة بماء الفجر» أمام الحقيقة الرهيبة التي بدأت تتراءى لبصيرته، فيقترب ليستجلي الأمر لكن المترجمة تفهم هذا الموقف على شكل آخر، إذ تجيء مقابل التعبير الجميل إياه بمايلي:

Fort de l'innocence dont le parait la limpide purete de l'aube, il se dirigea... وهو تعبير لا خلاف في سلامته ولا في جماله، لكنه لا يمت لما رمى إليه محفوظ بصلة. ونكاد نجزم أن مناط الخطأ هنا أن المترجمة لم تفهم المقصود من كلام محفوظ، ولا استطاعت تبين العلاقة ما بين الشك والبراءة وماء الفجر، أي ماء الوضوء، فلجأت إلى تقطيع الجملة تقطيعا أساء إليها، إذ اعتبرت الفعلين الواردين بها متعلقين بمسند إليه واحد هو قلب الشيخ (أو لنقل الشيخ نفسه على أحسن الفروض) فخلصت من ذلك إلى أنه لما ساوره الشك «ولت» (من ولت يلت) البراءة (بفتح التاء)، أي التحف واحتمى بها - في معنى من معاني الفعل استنبطناه من السياق إذ لم نعثر له في معجم الأب معلوف على أثر - ثم اتجه صوب مصدر الصوت.

وتعثر يد الشيخ باللفة الملقاة أرضا، فتختلج جوانحه انفعالا، لأن ما كان يخشاه قد تمثل أمامه حقيقة مروعة رهيبة. ويصف محفوظ تلك اللحظة العصيبة وصفا في غاية الجمال والروعة بقوله: «هو ما توقعه القلب». لكن المترجمة تأبى إلا أن تعدل عن هذا المعنى الرائع إلى آخر أملس أسطح أفطح إذ تقول:

Il touchait au but

أي ما يقابله تقريبا:

«لقد بلغ هدفه»

ولنا أن نسأل السيدة المترجمة ما الهدف الذي بلغه الشيخ الضرير، ونحن على يقين أنها لو سُئلت ما حارت جوابا. غير أن الذي يعنينا أكثر هو معرفة سبب وقوعها في هذا الخطأ. ونكاد نجزم أن السبب هو عدم تبينها الحال النفسية الدقيقة التي يصفها تعبير «هو ما توقعه القلب». فهذا التعبير وما شابهه «وله مقابلات شتى في اللغات الدارجة في العالم العربي) يقال في حال تحقق المرء من وقوع أمر غير مستحب كان - حتى لحظة تحققه منه - يتمنى في قرارة نفسه ألا يقع. فتجده مثلا على لسان طالب لم ينجز امتحانه على الشكل المطلوب، فرجح عنده الرسوب، لكنه ظل يتمنى في قرارة نفسه أن تحدث معجزة تجعل «ما يتوقعه القلب» لا يقع، حتى إذا ظهرت نتيجة الامتحان وتحقق رسوبه قال ذلك أو نحوه.

أما التعبير الفرنسي toucher au but فإننا نخاله مقصورا عندهم على وصف حال الارتياح التي يستشعرها المرء وهو يوشك أن يحقق ما كان يطمح إليه.

وإذ ليس من المعقول اتهام السيدة «مايير» بجهل لغتها، فلا يبقى واردا إلا احتمال واحد هو ما أشرنا إليه من عدم استيعابها معنى الكلام المراد ترجمته.

يتحقق «ما توقعه القلب» إذن، فيغضب الشيخ الضرير ويصب لعناته على الفاعلين، ثم يقف مترددا يتساءل

ايدَعُ الرضيع مكانه أم يحمله. لكنه، بعد تردد لا يطول، يقرر «ألا يهمله ولو فاتته صلاة الفجر في الحسين». ما يهمنا في التعبير هو قوله «ولو فاتته صلاة الفجر». فالشرط هنا معلق بما قد يحدث أو ما سيحدث، لا بما حدث، بمعنى أن صلاة الفجر لم يدخل بعد وقتها، وأن الرجل يعلم أنه إن قرر العودة بالرضيع إلى البيت فالغالب أن صلاة الفجر قد تفوته. لكن المترجمة رأت غير ذلك، فاعتبرت أن الصلاة قد فاتته فعلا، فقالت:

Il (...) decida qu'il ne pouvait passer son chemin meme si l'heure de la priere (...) avait sonne depuis longtemps deja.

أي أنها اعتبرت أن «لو» ليست شرطية هنا، بل تقريرية، علما أنها بهذا المعنى لا تستقيم على لسان عربي عاقل. وبما أننا لن نجرؤ على اتهامها في لغتها وافتراض أنها لا تعرف تعابير من نوع quitte a وما شابهه، فلا يبقى لنا، كما في السابق، إلا أن نسلم بأنها لم تفهم معنى النص الأصل. أما التشويه، فقد طال هنا أيضا السياق العام والبناء السردي بأكثر مما طال به النص المباشر وحده. فالمقصود هنا هو التركيز على فعل التضحية المتمثل في تخلي الشيخ عن أهم واجباته، عن الصلاة - التي هي «قرة عين» كل إنسان متدين، وخصوصا في سن الشيخ المقرئ وظروفه - وذلك من أجل إنقاذ حياة إنسان ضعيف معرض لخطرين، خطر القرّ لأن «النسمة باردة»، وخطر «الزواحف» (التي لا ندري لِمَ قرأتها المترجمة «حواجز» فنقلتها بقولها obstacles. وهو إذ يفعل ذلك، يرى فيه امتحانا وبلاء من الله، ويتوخى منه - تبعا لذلك - أجرا. أما ما أقحمته المترجمة في السياق العام إقحاما، فهو فكرة مختلفة، مؤداها أنه قد نودي للصلاة والرجل لايزال في طريقه إلى المسجد، وهو ما لا يعقل تصوره من شيخ ورع لا نتخيله إلا حريصا أشد الحرص على أداء نوافل الفجر جميعها بما فيها الركعتان اللتان بين الأذانين - مما يستدعي الحضور إلى المسجد لا بعيد الأذان ولا حتى قبيله، بل قبله بزمن.

ويقفل الشيخ عائدا والصبي في يده، فيلتقي أناسا من الحي ذاهبين إلى المسجد (ونسائل المترجمة هنا فيم ذهابهم بما أن وقت الصلاة قد انقضى)، فيسألونه عما أخره (دليلا آخر على كونه عادة ما يسبقهم) فيجيبهم أنه عائد إلى مسكنه، «ولله الأمر من قبل ومن بعد». وهي اقتباس قرآني معروف يستفاد منه التسليم بما قدره الله، وبأن الأمر إليه تعالى يعود. لكن المترجمة لا تعي معناه، فتأتي له بمقابل في عبارة:

Que le Tout-Puissant me pardonne

أي تقريبا:

«وليغفر لي الله العلي القدير»!

بل إن المترجمة لو ربطت هذا التعبير بما يليه لكانت انتبهت في اعتقادنا إلى معناه. فالرجل الذي يخاطبه الشيخ عفرة بقوله ذاك يجيبه مسرعا: «سلامتك يا شيخ عفرة»، أي أنه يتمنى له السلامة من عواقب ما فهمه من كلامه من أن قدرا قد نزل به. ومعلوم

أنه لا يقول ذلك عاقل لمن يستغفر ربه.

ويعود الشيخ عفرة إلى البيت والوليد في يده، فتستقبله زوجته مندهشة لعودته مبكرا من المسجد (دليلا آخر على أن وقت الصلاة لم يمض منذ زمن)، وتسأله بدهشة أكبر عما يحمل في يده، فيجيبها أنه عثر عليه «في الممر». (ولهذا الممر حكاية ستمتد على طول الملحمة كلها، فوجب أن يذكر باسمه الخاص specifique، أي لفظة passage مثلا، لا باسمه العام generique الذي اختارته في قولها chemin لسبب لا ندريه ولا نخاله حتى داخلا في ما نحن بصدده من الأخطاء الناجمة عن عدم استيعاب المعنى الأصل). ويشتكي الشيخ إلى زوجته من تفريطه في الصلاة، فتجيبه محاولة تهوين الأمر عليه أن «الضوء شقشق والله غفور رحيم»، في إشارة إلى أن وقت الصلاة قد فات وأنه لا معنى للأسف على ما لا يمكن بحال تداركه. لكن المترجمة تذهب إلى غير ذلك إذ تقول: Le jour se leve a peine, et Dieu est bon et misericordieux. فالمتحصل من الظرف a peine هو أنه لم يمض بعد زمن طويل على الصلاة، وأنه من الممكن استدراكها، وذاك ما لا يعقل عند من يعلم حرمة الصلاة حين يشقشق الضوء. فقصد زوج الشيخ أن وقت الصلاة قد فات وانقضى لا أنه لا يزال قريبا، وكان حق المترجمة - لو وعت بذلك - أن تستعمل الظرف Deja الذي يؤدي المعنى المقصود في النص الأصل. ونمضي مع أحداث الرواية المترجمة بين غث وسمين، متغاضين عن عدد كبير من الهنات الخفيفة...

ويكبر عاشور، فيغدو فتى قويا يصف محفوظ قوته بقوله: «تبدت قوته في تفانيه في العمل، وتحمله لمشاقه، ومواصلته بلا كلل ولا ملل»، فتترجم السيدة مايير هذا المقطع كما يلي:

Sa force etait tout entiere devouee a sa tache, employee a surmonter les vicissitudes de l'existence et a lui epargner fatigue et ennui, afin qu'il jouisse pleinement de son ardeur et de sa fougue.

ولسنا نجد خيرا من اقتراح ترجمة ممكنة لهذا المقطع، كي نترك للقارئ تقدير الانزياح في المعنى:

Sa force se manifestait en son devouement, son endurance qui ignorait fatigue et ennui.

هذا علما أن عبارة «بلا كلل ولا ملل» هي تعبير عربي مسكوك، وأن الإصرار على ترجمة لفظة «ملل» بمقابلها المباشر ennui فيه الكثير من التكلف.

ولسنا نشك أن مناط الخطأ هو هنا أيضا عدم إحاطة المترجمة بالمعنى المراد نقله. فعلى حين جعل محفوظ من التفاني والقدرة على التحمل مظهرا من مظاهر قوة عاشور البدنية، نجد المترجمة تذهب إلى أن الفتى هو من وجّه قوته بمجملها إلى العمل وجعل منها معينا له على الجلد والمثابرة. بل إنها تضيف فكرة من عندها لسنا ندري من أين جاءت بها، هي فكرة الاستمتاع، استمتاع عاشور بقوته.

ولا يخفى ما في ذلك من تجنٍّ على شخصية عاشور الطيب الساذج وانحراف بها عما أراده لها مبدعها.

ويموت الشيخ عفرة «ويكاد من يتابع الترجمة يموت معه غيظا» وتضطر زوجه - التي بقيت دون عائل - إلى الرحيل إلى قريتها. وتحين ساعة الوداع فتقبل المرأة ربيبها وتُرقيه، أي تقرأ عليه رقية، ثم تمضي. لكن المترجمة تأبى إلا أن تنقل: (...) Elle l'enveloppa d'un ultime reard وهي في ذلك بين أمرين لا ثالث لهما. فإما أنها لم تسمع عن الرقية - بمعنى الشيء يعلق على الجسد أو الكلمات تتلى يرجى منها الوقاية من مرض أو نحوه - فتراها عمدت، إذ استعصى استجلاء المعنى، إلى افتراض معنى بديل، وجدته في استبدال لفظة «رقبته» باللفظة الأصل «رقته»، وترجمتها بما نراه (علما أن المعنى هنا، على علاته، لا يستقيم، إذ ليس من معاني فعل «رقَبَ» المعنى الذي أثبتته المترجمة له)، وإما أنها ارتأت عن قصد أن «تترجم» المشهد أيضا، مشهد الرقية، فاستبدلت به مشهد النظرات الطويلة المتبادلة المألوف في لحظات الوداع عند الغربيين. ولا يخفى ما ينتج عن ذلك - أيا كان سببه - من تحريف للمعنى أقل ما فيه أنه يذهب بما شاءه محفوظ من رسم صورة أخيرة للمرأة الفقيرة الطيبة، إذ لا تجد ما تعطي ربيبها إياه ساعة الوداع سوى دعوات تغمره بها.

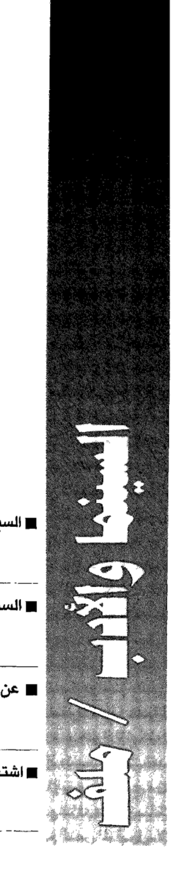
ويبقى عاشور في البيت الذي آل إلى درويش أخ الشيخ عفرة. ودرويش رجل خبيث الطوية مجبول على الشر والأذى، يريد استغلال قوة عاشور البدنية في تنفيذ أعمال إجرامية، فيرفض عاشور، بل ويمنعه من تنفيذ أول سرقة يشركه فيها. وتثور ثائرة درويش، فيضرب عاشور، الذي يعصف به غضب مفاجىء، فيرد بلا وعي تقريبا بلطمة تُفقد درويش وعيه. وتنفثئ سورة الغضب، فيدرك عاشور «خطورة ما أقدم عليه». والمقصود هنا هو ما يستشعره الشاب الطيب من ندم إذ أقدم على ضرب أخ الشيخ عفرة، وهو ما يوازي في نظره خيانة لذكرى الرجل الذي أحسن إليه. لذلك تراه يغمغم مستغفرا: «غفرانك يا شيخ عفرة». ولا يخفى الموقف النفسي الدقيق، كما لا تخفى أهمية هذا المشهد في استكمال رسم الشخصية المركزية، شخصية عاشور، من خلال إبراز وفائه للرجل حتى بعد موته. لكن السيدة المترجمة لم تر شيئا من ذلك، فنقلت المقطع السالف بقولها: Cons- cient des dangers que lui re- servait l'avenir جاعلة من عاشور شخصا آخر مختلفا تماما، لا يهمه، إذ ضرب درويش، إلا ما سينتج عن ذلك من تشرده، كون الرجل حتما سيطرده. فانظر الفرق بين المشهدين والتفكيرين بل والشخصيتين: شخصية عاشور كما يرسمها محفوظ، طيبة في قوة وشجاعة ووفاء، وشخصيته كما رأتها السيدة مابين، وصولية عنيفة جبانة. ومن عجب أنها، بعد أسطر معدودة - إذ يفيق درويش من غيبوبته وينظر إلى عاشور شزرا - ترى عاشور لا يخشى على نفسه منه، وكيف ولطمة واحدة

منه صرعت الرجل، ولا يخاف الطرد إذ هو يعلم جيدا أنه مطرود، بل يفكر في العزيز الغائب زوجه، ويتخيلهما حاضرين «ينظران في وجوم». وفي ذاك لعمري قرينة كانت المترجمة حرية أن تنتبه إليها فتعود لتصلح ما أفسدته بترجمتها في المقطع السابق.

ويخرج عاشور طريدا إلى العالم، فيخبر حياة التشرد، وينام تحت سور التكية أو - حين يشتد البرد - تحت القبو (الذي لا ندري لم تصر السيدة ما يير على ترجمته كل مرة بلفظة مختلفة، مع أن لهذا المكان أهمية قصوى، بما هو فضاء أساس من فضاءات الرواية كلها، لا سيرة عاشور وحدها، لا بل «شخصية» من شخصياتها. وبالمناسبة، فقد اختارت لها المترجمة في هذا المقطع مقابلا في لفظة les mausolees أي «الأضرحة»، فانظر!). ويتفكر عاشور في حاله وفي ما أطلعه عليه درويش من كونه لقيطا، ويقول لنفسه إنه ربما «يعيش الآن ذكرى محرقة في قلبٍ مؤرق». ونحن نظن أن المقصود هنا قلب أمه التي أنجبته واضطرت إلى التخلي عنه سترا لخطيئتها، والتي لاشك تذكره - إن كانت لاتزال على قيد الحياة - بما لا يصعب تصوره في مثل هاته الحال من أسى وألم. لكن السيدة المترجمة لا ترى شيئا من ذلك، إذ تترجم المقطع المذكور كمايلي: Il etait seul au monde, avec en son ame la cuisante empreinte du malheur، فجعلت القلب المؤرق قلبه، أي أنها فهمت من فعل «يعيش» معنى «يكابد» أو «يعاني»، بينما المقصود بطبيعة الحال هو المعنى الأول من الفعل، أي أنه ربما يحيا فعلا في صورة ذكرى حزينة مؤسفة ينطوي عليها قلب أمه المجهولة. ولسنا ندري ما فعلت المترجمة بلفظة «لعله» الواردة صدر الجملة ذاتها - والتي تفيد معنى التشكك المفهوم في هذه الحال باعتبار أنه لا يدري أحية أمه أم ميتة، وإن عاشت أذاكرته هي أم ناسية إياه - لكن الذي لا شك فيه أن ذلك أودى بجمال المقطع كله، شكلا ومضمونا. ولا يخفى التشويه الذي يلحق بالمشهد جميعه جراء استبدال فكرة ضحلة مبتذلة كفكرة حزن عاشور على نفسه ومصيره، بفكرة مبتدعة رائعة كالتي لا نشك في أن محفوظ قد قصدها.

تلكم كانت أمثلة قليلة اقتطفناها اقتطافا من بين أخرى عديدة تكاد لا تحصى عدا، بل هي لا تحصى بالفعل، إذ نحن أدخلنا في الحسبان أن النص كل متماسك لا يمكن المساس بجزء منه دون أن ينعكس التشويه عليه جميعه. والحق أننا لم نكلف أنفسنا حتى جهد الانتقاء فضلا عن الترتيب. فالأخطاء كلها تقريبا - و«تقريبا» تردُ هنا لغاية تعبيرية فحسب - تشترك في شيئين، أولهما كونها ناتجة عن سوء فهم النص أو السياق المنقول فهما عميقا يرقى إلى مرتبة محفوظ وتمكنه، وثانيهما أنها، إذ «تسطح» مشاهد الرواية، تنزل بها إلى مستوى من الإسفاف مدهشٍ ومؤلم معا. ومناط ذلك كله عدم فهم النص المنقول، لا عجز المترجم عن الإيفاء بما فهمه.

والسلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته.



السينما والأدب

من الموسم الثقافي لرابطة الأدباء:

السينما العربية آفاق التطور!

• عامر ذياب التميمي

ماذا يمكن أن نتوقع للسينما العربية من مستقبل على ضوء ما هو جار في الوقت الراهن؟ ربما يكون السؤال السابق في باب التفاؤل حيث يعتقد بعض النقاد والمختصين بأن من الصعب القول بوجود سينما عربية حيث تراجع الإنتاج من حيث الكم، وانخفضت القيمة الفنية للعديد من الأفلام السينمائية المنتجة في البلدان العربية.. وإذا كانت مصر هي المركز الأساسي للإنتاج السينمائي العربي فإن المؤشرات لا توحي بالثقة في

القدرة على الاستمرار.

لقد مضى ثلاثة وسبعون عاما على إنتاج أول فيلم عربي في مصر، ولا شك أن صناعة السينما في مصر استفادت كثيرا من التواصل مع السينما الأوروبية آنذاك، وتمكنت من كسب كفاءات أوروبية ساهمت في الإنتاج والتمثيل. يضاف إلى ذلك أن الكثير من رواد التمثيل والإخراج في السينما العربية عملوا أو درسوا في معاهد تمثيل أوروبية، كما أن عددا منهم درس المسرح في إيطاليا وفرنسا وغيرها وشاركوا في تأسيس الحياة المسرحية المصرية، ثم انتقل بعضهم إلى السينما، ومن هؤلاء المرحوم يوسف وهبي وأمينة رزق والمرحوم عبد الوارث عسر والمرحوم نجيب الريحاني والمرحوم علي الكسار وغيرهم.. ولذلك فإن البناء الأساسي للسينما المصرية اعتمد على كفاءات مجربة ومجتهدة.. ولقد تمكن هؤلاء من كسب الكثير من رجال الأعمال لتطوير صناعة السينما، حيث ساهم طلعت حرب في إقامة استديو مصر، والذي أصبح عنوانا هاما لصناعة الأفلام المصرية.

ومما لا جدال فيه أن السينما في مصر خلال الثلاثينات والأربعينات والخمسينات تطرقت بإسهاب لقضايا المجتمع المصري، وشملت هذه المعالجات أفلاما كوميدية ودرامية.. ومما يثير الاهتمام أن الإنتاج وصل في فترات ما يقارب المائة فيلم في العام الواحد، مما يؤكد غزارة الإنتاج والقدرة على التأليف والإنتاج والإخراج، وتوفر الممثلين المتمكنين.. إن إنتاج ذلك العدد من الأفلام بفترة لا تتجاوز العام يؤكد على تطور هام في التقنيات، وإمكانيات مالية متميزة، في عرف ذلك الزمان.. كذلك فإن من الأمور التي تستدعي الانتباه أن تلك الأفلام حفلت بأداء متميز من قبل ممثلين يعدون بمصاف النجوم من أمثال فاتن حمامة وماجدة وشكري سرحان وعماد حمدي وكمال الشناوي ورشدي أباظة وفريد شوقي وساعد أيضا في ذلك وجود صف ثان من الممثلين يتمتع بقدرة لا تنضب من الأداء في مختلف المواقع التمثلية مثل محمود المليجي وحسين رياض واستيفان روستي وحسن فايق ومحمود إسماعيل وزينات صدقي ووداد حمدي وغيرهم.. كل هذه الإمكانيات البشرية تم توظيفها لإنجاز أفلام متميزة ما زالت تجد جمهورا متعطشا حتى اليوم.

حصاد السنين والعقود:

بدأ الاهتمام العربي بالسينما منذ مطلع القرن العشرين، وانتشر الاهتمام في مصر، نظرا لوجود أقليات يونانية وإيطالية وفرنسية، في عملية عرض الأفلام السينمائية.. وقد تمكن بعض هؤلاء من عرض أفلام أنتجت في فرنسا في كل من الإسكندرية والقاهرة.. ولا شك أن هذه العروض دفعت للاهتمام بعملية تطوير الإنتاج السينمائي في مصر. ويقول كمال رمزي بأن «بداية التاريخ للسينما المصرية كان في 5

أيار (مايو) من عام 1927 حيث شاهد جمهور الإسكندرية فيلم «قبلة في الصحراء» الذي أخرجه إبراهيم لاما.. وفي 16 تشرين الثاني (نوفمبر) من نفس العام شاهد جمهور القاهرة فيلم «ليلى» أخرجه إستيفان روستي بعد أن بدأه وداد عرفي(1).

ولا شك أن تلك الأفلام لم تكن ذات مستوى متميز إلا أنها جذبت الجمهور، خصوصا أن معظم الممثلين فيها كانوا من خريجي المسرح المصري النشط في عقد العشرينات.. ويذكر كمال رمزي أيضا أنه ربما بدأت السينما قبل ذلك بسنوات حين تم تصوير فيلم وثائقي عن عودة الزعيم الوطني سعد زغلول في عام 1923، بعد أن أفرج الإنجليز عنه من منفاه في جزر «سيشيل»(2).. وقد قام بذلك العمل أحد عشاق السينما الطليعيين وهو محمد بيومي.

لكن سرعان ما زاد الاهتمام بالسينما من الناحية الاقتصادية عندما أسس طلعت حرب «شركة مصر للتمثيل والسينما» في عام 1925 وهي من شركات بنك مصر.. وقامت هذه الشركة بإرسال بعثات لتعلم السينما في الخارج، وخصوصا برلين وباريس، وكانت أول بعثة في عام 1933. ومن الذين سافروا في تلك البعثة أحمد بدرخان وموريس كساب لدراسة الإخراج في فرنسا، ومحمد عبد العظيم وحسن مراد لدراسة التصوير في ألمانيا..(3).

لكن الإنجاز الأساسي لهذه الشركة، وللسينما المصرية كان تأسيس «استديو مصر»، والذي خلق من السينما صناعة حقيقية في مصر.. وقد تم افتتاح ذلك الاستديو في 12 تشرين الأول (أكتوبر) في عام 1935.. ولا شك أن هذا التطور دفع السينما المصرية خطوات إلى الأمام وجعلها محطة هامة في تأصيل الفنون في العالم العربي، وفي مصر بشكل خاص.. وهذا الاستديو الذي ما زال قائما طور إمكانيات إنتاج الأفلام التسجيلية والأفلام الروائية بشكل متقدم.. كما أن وجود ذلك الاستديو دفع طليعة السينمائيين المصريين للإبداع في مجال أعمالهم من هؤلاء محمد كريم، وأحمد بدرخان، وحسن مراد، وأحمد كامل مرسي، وعبد العزيز فهمي، وسعيد الشيخ، ومصطفى والي، وعماد حمدي، وكمال الشيخ، وصلاح أبو سيف، وكامل التلمساني، وكمال سليم وغيرهم.. هؤلاء مثلوا نواة صلبة للسينما المصرية وساهموا في الإنتاج والتمثيل في أفلام خالدة في تاريخ السينما المصرية.

لقد مرت السينما المصرية بمراحل عديدة بعد عقد الثلاثينيات، ففي مرحلة الأربعينيات، وبعد أن اندلعت الحرب العالمية الثانية مرت السينما المصرية بمرحلة انتعاش وزاد عدد الاستديوهات، والتي بلغت تسعة وقد مكن ذلك من إنتاج العديد من الأفلام.. ويقول كمال رمزي، أيضا، في بحثه القيم المنشور في كتاب

«الهوية القومية في السينما العربية» الصادر عن مركز دراسات الوحدة العربية في أكتوبر 1986، يقول بأن عدد الأفلام المصرية المنتجة سنويا قبل إنشاء استديو مصر عام 1935 كانت عشرة زادت إلى العشرين في عام 1940.. كما أن هذا التوسع دفع إلى الاستعانة بممثلين وممثلات من الأقطار العربية الأخرى.. وقد مكن ذلك من توزيع تلك الأفلام في البلدان العربية.

ومن الناحية التقنية تحسنت الإمكانات وأصبح الصوت والصورة أكثر وضوحا وإشراقا.. وفي عام 1945 تم إنتاج 45 فيلما، مرتفعا من 23 فيلما في عام 1944.. وفي عام 1947 ارتفع عدد الأفلام المنتجة إلى 55 فيلما.

لكن من أهم المعوقات التي واجهت السينما المصرية هو صدور قانون الرقابة عام 1947 والذي حدد شروط قاسية لا بد أن تؤخذ بعين الاعتبار عند إنتاج أي فيلم.. ومن أهم هذه الشروط عدم المساس بالنظام السياسي، أو إثارة القضايا الاجتماعية مثل حقوق العمال أو التعرض للألقاب والشخصيات العامة.. ومثل هذه الشروط لا تمكن من التطرق للكثير من القضايا الوطنية وتحرم المبدعين من معالجة المسائل الاجتماعية والسياسية من خلال السينما.. لكن حرب فلسطين عام 1948 دفعت إلى الحماس الوطني والذي انعكس على السينمائيين ومن ثم تم إنتاج فيلم «فتاة في فلسطين» والذي أنتجته عزيزة أمير وأخرجه محمود ذو الفقار وقام بالتمثيل فيه محمود ذو الفقار وسعاد محمد وزينب صدقي وحسن فايق.

بعد ثورة 23 يوليو 1952 أخذت السينما المصرية منحى جديدا تمثل برغبة الحكومة المصرية الجديدة بإنتاج أفلام تتفق مع الرؤية السياسية الجديدة. ولذلك تم تكليف العديد من المخرجين للعمل على إنتاج وإخراج أفلام تتعلق بقضايا الثورة مثل المسألة الفلسطينية أو التفاوت الطبقي أو قضايا الزراعة والملكية الفلاحية وغيرها. وقد تمكن عدد من هؤلاء المخرجين من التصدي لمثل هذه القضايا ومنهم صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وأحمد بركات وتوفيق صالح وكمال الشيخ.. وقد تم إنتاج مجموعة أفلام منها «أرض الأبطال»، و«الله معنا»، و«رد قلبي»، و«جميلة بوحريد»، و«مصطفى كامل» و«صراع في الوادي» وغيرها.

ولا يعني ذلك تقدما في السينما، ففي بعض الأفلام لم يتم تصوير القضايا بشكل مناسب وافتقرت الأفلام للإمكانات التقنية المناسبة، لكن كان هناك محاولات جادة لطرح قضايا إنسانية واجتماعية بجدية واحتراف، وقد كان لكتاب اليسار دور هام في طرح بعض هذه القضايا في السينما وساهم بعضهم في كتابة السيناريو للعديد من الأفلام الموجهة. ومن هؤلاء يوسف إدريس الذي كتب قصة فيلم «الحرام».

من جانب آخر يجب أن نوضح أن الحكومة الثورية في مصر أرادت أن تحتكر أعمال الإنتاج السينمائي

وأنشأت مؤسسة السينما التي تولت عملية الإنتاج، وساهمت في توجيه المخرجين لإنتاج أفلام متوافقة مع الرؤية السياسية للنظام الحاكم. لكن هذه المؤسسة لم تفهم السينما بأساليب تنموية، ولم تعمل على بناء استديوهات جديدة. كما أنها لم تساعد على بناء دور عرض، وهي المفتاح لأي تقدم أو انتشار للسينما في أي بلد، كما أن تلك المؤسسة لم تحاول أن تجلب من الخارج أجهزة وآليات ومعدات لتمكن السينمائيين من مواكبة التطور الحادث في صناعة السينما العالمية.. ربما تكون هذه المؤسسة قد نجحت في اقتناء العديد من القصص، والتي كان من المنوي تحويلها إلى أفلام سينمائية، وقد أنتج عددا من الأفلام المعتمدة على تلك القصص وحققت بعض النجاح ومنها «الحرام» و«القاهرة 30» و«الرجل الذي فقد ظله»، و«الأرض». لكن تلك الأفلام نجحت لإبداعات مخرجيها من أمثال صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وأحمد بركات وكمال الشيخ وتوفيق صالح، ولم يكن النجاح مبنيا على الإدارة وحسن التنظيم في تلك المؤسسة العامة. وقد تدهورت السينما المصرية بفعل التسييس ومحاولة إنتاج أفلام تمجد النظام، وانعكس ذلك على المستوى الذي ظهرت فيه مجموعة من الأفلام. ولذلك فإن الأفلام التي ظهرت بعد هزيمة يونيو 1967، أو التي أنتجت بعد وفاة الرئيس جمال عبد الناصر أخذت تمجد بالنظام الذي حل بعده، وبدأت بنشر ثقافة تدين كافة الأوضاع والأحداث التي جرت في عهد عبد الناصر.. ولا بد أن تكون هذه الأزمة طبيعية وهي ليست جديدة على صناعة السينما فقد حدثت أيضا في العديد من البلدان التي كانت محكومة من أنظمة شمولية مثل بلدان الاتحاد السوفيـاتي السابق ودول شرق أوروبا.. ولقد تم إنتاج أفلام تعرضت لأوضاع مصر في عهد عبد الناصر ومنها «الرصاصة لا تزال في جيبي»، كذلك أنتج فيلم «الكرنك» عن قصة الروائي نجيب محفوظ.

ولا شك أن السينما المصرية مرت منذ عام 1970 وبعد بداية عهد الانفتاح الاقتصادي، والسياسي إلى حد ما، بتطورات عديدة سلبية وإيجابية.. ولقد برزت خلال سنوات العقود الثلاثة الماضية أفلام المقاولات والتي كانت تهدف لكسب الجمهور دون أي رسالة تذكر، كما انتشرت الأفلام الكوميدية الساخرة، وهي أقرب إلى التهريج.. يضاف إلى ذلك أن أعداد الأفلام المنتجة قد انخفضت في معدلاتها السنوية إلى حد كبير، وأصبح الإنتاج في مصر لا يتجاوز العشرين فيلما.. وقد يكون ذلك عائدا لارتباط الإنتاج بإمكانيات القطاع الخاص وعدم التمكن من تحقيق نتائج مالية مناسبة من تلك الأفلام.. كما أن القطاع العام واجه مشكلات عديدة في إنتاج أفلام تحظى بإمكانيات النجاح.

سينما المشرق:

إذا كانت السينما المصرية هي الأهم فإننا لا يمكن أن نغفل المحاولات الأخرى لتطوير السينما في بلدان عربية أخرى، ومن هذه البلدان سوريا والعراق ولبنان.. لكن هذه البلدان لم تتمكن خلال فترة خمسين عاما، من 1910 ـ 1960، أن تنتج سوى عشرات الأفلام، وهي لا تقاس من حيث المستوى الفني والموضوعي من الأفلام التي أنتجت في ذات الفترة في مصر. كما أن الجمهور في هذه البلدان لم يعر السينما الوطنية أي اهتمام وظل يبحث عن الأفلام المصرية أو أفلام هوليود.. وفي سوريا تأسست المؤسسة العامة للسينما في عام 1963 واهتمت بإنتاج الأفلام التسجيلية، ثم تم في عام 1968 إنتاج فيلم «سائق الشاحنة» وهو من إخراج بوشكو بوفوتشنيشن، وكما تم إنتاج «رجال في الشمس» عن رواية غسان كنفاني وذلك عام 1970، وقد ساهم في الإخراج محمد شاهين ومروان مؤذن ونبيل المالح، وفيلم «المسكين»، أيضا عن قصة «ماذا تبقى لكم» لغسان كنفاني.. ويبدو أن تلك الأفلام ركزت على مسائل اجتماعية وقومية، قضية فلسطين.. لكن السينما السورية استطاعت أن تتطور في حقبة الثمانينات والتسعينات وتنتج أفلاما متميزة من حيث الأداء والتكنيك الفني، وإن ظلت قليلة، حيث لا ينتج سوى فيلم واحد أو اثنين في العام الواحد.. كما أن الإنتاج ظل محصورا بالمؤسسة العامة للسينما، ولم يكن للقطاع الخاص أي دور يذكر.

لكن المحاولات الأخرى التي بذلت في بلدان مشرقية أخرى لم ترق لمستوى فني قابل للديمومة، والمحاولات التي جرت في العراق ولبنان كانت محدودة العدد، وإن تميزت بعضها بالجودة والحبكة والتمثيل.. بيد أن المرء لا يمكن أن يطلق على تلك المحاولات بأنها تمثل صناعة سينمائية.

مستقبل السينما العربية:

إن السينما العربية تواجه امتحانا هاما في الوقت الراهن وسوف تزداد الأمور صعوبة وتعقيدا خلال السنوات القادمة، فكما هو معلوم أن السينما العالمية تتطور بسرعة فائقة، خصوصا السينما الأمريكية، حيث يتم استخدام التقنيات الحديثة ووسائل الكمبيوتر في الصوت والصورة واستحضار المشاهد.. كما أن التوسع في الدول المتقدمة في إنشاء دور العرض يزيد من إمكانيات جذب الجمهور حيث تتوفر في هذه الدور كل عناصر الراحة والجاذبية، وفي غالب الأحيان تقع هذه الدور في مواقع الأسواق، بل إن عددها في المكان الواحد يزيد عن الثلاث أو الأربع دور عرض بما يتيح مشاهدة أفلام متعددة. ومن المشاكل التي تواجه السينما في العالم العربي تقلص دور العرض، ففي البلدان التي بدأت بعرض الأفلام السينمائية

منذ العقود الأولى من القرن العشرين مثل مصر ولبنان وسوريا ودول المغرب العربي تراجعت أعداد دور العرض لأسباب متعددة منها ما هو اقتصادي ومنها ما هو اجتماعي، لكن في البلدان الأخرى لا تزال هناك عملية حجب للسينما بشكل تام، ولا تتوافر دور عرض إطلاقا.. ولا يمكن القول إلا أن بعض الدول الخليجية مثل الكويت والإمارات والبحرين أخذت تتبع أساليب إقامة دور العرض كما هو متبع في الدول المتقدمة.

وغني عن البيان أن زيادة دور العرض في البلدان العربية يمكن من عملية نشر الفيلم العربي ويتيح المشاهدة لجمهور واسع بما يزيد عن الإيرادات التي قد تغطي النفقات الإنتاجية، وربما تحقيق أرباح صافية.. وإذا أردنا أن نتعلم من تجارب الآخرين فإن الانطباع الذي ساد لفترة، وأصبح وهما، بأن التلفزيون والفيديو، وبعد ذلك التقاط القنوات الفضائية، قد يقلل من أعداد المشاهدين في دور العرض السينمائية، ذلك الانطباع، أو الوهم، لم يتحقق حيث نشاهد دور العرض في مدن الولايات المتحدة أو في لندن أو باريس وغيرها من حواضر الدنيا تعج بالمشاهدين الذين يسعون لمشاهدة الأفلام في المسارح السينمائية بما يجعلهم أكثر تفاعلا مع أحداث تلك الأفلام. كما أننا حتى في الكويت هناك عودة قوية للمشاهدة في دور العرض نتيجة لجلب أفلام حديثة وجيدة. بمعنى أن المشاهدين لا يترددون في مغادرة منازلهم لمشاهدة أفلام رائعة، وفي أحيان كثيرة ليست بتلك الروعة.

وتتطور دور العرض في العديد من الدول المتحضرة من خلال شركات متخصصة تكون مهمتها إنشاء، أو توفير دور عرض في مواقع متعددة تملك كل المواصفات التي تجذب الجمهور.. هل يمكن تعزيز قدرات التوسع في إقامة دور العرض بما يحقق للإنتاج السينمائي العربي مجالا معقولا للتسويق؟ هذه مسألة محورية في صناعة السينما العربية وتحدد المستقبل وآفاقه.

وإذا كانت دور العرض هامة وأساسية، فإن قبل ذلك تأتي مسألة الإنتاج السينمائي لتشكل بعض التعقيدات في مستقبل السينما العربية. فكما هو معروف أن التكاليف الخاصة بالإنتاج تتزايد باضطراد، وإذا قيمنا هذه العمليات من منظور اقتصادي فإننا نجدها، في غالب الأحيان، غير مجدية.. إن المردود المتوقع من أي فيلم عربي يكاد لا يكفي لتغطية التكاليف، وفي أحيان كثيرة يصاب المنتجون بخيبة الأمل نظرا للخسائر التي تنجم عن أعمال الإنتاج، ولذلك يضطر هؤلاء لبيع إنتاجهم لمؤسسات حكومية في البلدان العربية مثل أجهزة التلفزيون الحكومية حتى يتم العرض من خلال تلك الأجهزة.. وكما هو متبع فإن الفيلم يعرض في دور السينما ثم يعرض في التلفزيون بعد ردح من الزمن، لكن في ظل تردي الأوضاع الاقتصادية لصناعة

السينما العربية يتم التجاوز عن المدى الزمني المناسب والذي يفرق بين العرض في دور السينما وبين العرض في التلفزيون.

ومن أهم عناصر التكاليف، وأسباب ارتفاعها، هو أجر الممثلين الأساسيين حيث يكون أجر النجم الأساسي في الفيلم، وأحيانا بالإضافة إلى النجمة الأساسية، أكثر من خمسين في المائة من التكاليف، في حين تتوزع التكاليف المتبقية على بقية الممثلين والفنيين وغير ذلك من تكاليف.. ومن الطبيعي أن هذه الوضعية تعبر عن أزمة حقيقية في صناعة السينما حيث يحتكر عدد محدود من الممثلين النجومية في السينما، وهؤلاء يعتقدون بأنهم السبب الأساسي لنجاح أي فيلم يظهرون فيه.. والأنكى من ذلك أن هؤلاء النجوم يؤدون أدوارا متعددة، بصرف النظر عن أعمارهم، فهم يؤدون دور المراهقين والشبان والكهول، وما بعد ذلك، دون احترام لعقول المشاهدين.. وكم من نجمة تصابت في أدوار تصلح لبناتها أو حفيداتها، ومثل ذلك ينطبق على النجوم من الرجال.. ويحضرني هنا ما ورد في حديث مع كاتب السيناريو بشير الديك عندما قال، بشكل مفعم بالحقيقة، أن أزمة السينما المصرية أن النجوم والنجمات يبلغ متوسط أعمارهم الخامسة والخمسين في أحسن الأحوال، إن لم يكن أكثر من ذلك.. وإذا كان هؤلاء يفرضون شروطهم، ويعجز المنتجون والمخرجون من جذب طاقات شابة جديدة، فإنهم يفرضون شروطهم وأجورهم بما يعطل إمكانيات الإنتاج بتكاليف معقولة.

وإذا كانت أجور النجوم تمثل مشكلة في الإنتاج فإن عدم توفر التقنيات الحديثة، وعدم توفر الاستديوهات المناسبة للتصوير تمثلان معوقا هاما أمام تطوير عمليات الإنتاج.. ولا شك أن عدم توفر التمويل لا يتيح الاستفادة من التقنيات الحديثة في صناعة السينما، وهذا التمويل غائب نظرا لمحدودية العائد، أو عدمه، في أعمال الإنتاج السينمائي.. وبالرغم من أن السلطات المصرية قد شجعت قيام شركات إنتاج سينمائي برساميل كبيرة فإن العبرة ليست بحجم رأس المال، على أهميته، ولكن بمدى إمكانية أن يكون الإنتاج مجديا ومحققا لنتائج مالية طيبة.

وإذا كانت التكاليف غير محتملة والتمويل صعبا فإن معضلات أخرى تواجه صناعة السينما وتخلق المشكلات المذكورة وغيرها. فكما نعلم أن الرقابة على الأفلام تشكل تحديا حضاريا لا يمكن من تطوير سينما حقيقية في هذه البقعة العربية من العالم.. وتمثل الرقابة كما يقول سمير فريد (الناقد السينمائي المصري) «تعبيرا عن السلطة السياسية»(4).. ودون جدال فإن الرقابة على أي عمل فني وإبداعي تظل أساسا للإعاقة وتعطيل الجودة.. وقد يتذرع الرقيب بمسوغات عديدة لفرض

الرقابة مثل منع نشر الفساد، أو منع التعدي على الأديان والقيم، أو التعدي على خصائص المجتمع أو تناول الأمور الشخصية للأفراد، أو نشر فكر سياسي مثير للجدل.. كل ذلك لا يرقى لفرض الرقابة.. إن الدول المتقدمة أوجدت رقابة متميزة على الأعمال الفنية، والسينمائية خصوصا، عندما حددت صلاحية المشاهدة، حيث هناك أفلام لا تصلح للمشاهدة إلا برفقة الكبار لصغارهم، وهناك أفلام لا تصلح لمشاهدة من هم دون الثامنة عشرة، وهناك أفلام تعرض لأمور الجنس والجريمة ويجب الحذر منها.. وتترك هذه الطريقة الأمر لولي الأمر، وللمشاهد عموما، في مشاهدة أو عدم مشاهدة الأفلام والتحكم في ما يراه أبنائه.

لا بد أن نؤكد بأن الرقابة الذكية هي تلك التي تحترم عقول البشر وتمنحهم الثقة.. وفي الرقابة اللاحقة هناك إمكانيات لتشويه الأفلام كما يجري لدينا في الدول العربية عندما يتم بتر مشاهد من أفلام مما يؤدي إلى الانقطاع وحرمان المشاهد من التواصل مع أحداث الفيلم.. بطبيعة الحال إن فرض الرقابة السابقة واللاحقة على الإنتاج السينمائي لا يمكن من تطوير صناعة سينما متقدمة.. وقد يكون من المفيد أن يقوم المنتجون وشركات الإنتاج بتدارس هذه القضية وكل الأمور المتصلة بها مع الجهات الحكومية المختصة بما يمكن من الانتقال إلى وضع يساهم في تعزيز دور السينما في العالم العربي.

خاتمة:

ماذا نستطيع أن نستنتج من هذه العجالة حول آفاق التطور للسينما العربية؟ إن السينما العربية أمام مفترق طرق فهي لا بد أن تستوعب الدروس المتراكمة من تجارب السينما الأخرى في دول عديدة منها دول متقدمة مثل فرنسا وألمانيا وبريطانيا.. تلك التجارب أكدت أن نجاح السينما يعتمد على استيعاب التقنيات الحديثة، وبأن تكون الأفلام متوافقة مع توقعات المشاهدين، وأهم شيء هنا هو الأداء المتميز والحوار المقنع والإخراج السلس وتوفير بيئة متوافقة مع أحداث الرواية... كذلك لابد من الاعتماد على المتخصصين الذين تمكنوا من دراسة السينما كعلم في معاهد متخصصة في الدول المتطورة سينمائيا مثل الولايات المتحدة. ولايكفي أن يكون هناك حفنة من النجوم، أو عدد من المخرجين المخضرمين لصناعة السينما، بل لابد من توفير المواضيع وتجديد الممثلين وتعزيز القدرات المالية للمنتجين وزيادة العرض.

هناك مشكلة هامة أخذت تواجه الأفلام الجيدة، حيث تفتقر هذه الأفلام لجمهور المشاهدين مما أدى إلى سقوطها تجاريا، حتى في بلد

المنشأ... ومن هذه الأفلام المتميزة التي لم تكسب جمهورا واسعا فيلم «عرق البلح» و«الأبواب المغلقة» و«سارق الفرح» في مصر، وهناك أفلام أخرى في تونس والمغرب لم تحظَ باقبال جماهيري بالرغم من قيمتها الفنية العالية. كيف يمكن أن نتجاوز هذه المعضلة، في الوقت الذي نرى أفلاما لاقيمة فنية وموضوعية لها، تكتسح الساحة الجماهيرية وتحقق إيرادات عالية؟ هل هناك مشكلة مع الجمهور، أم أنه لايريد أفلاما تحاور العقل؟

هذه الأسئلة يجب التصدي لها بما يحمينا من تدهور صناعة الأفلام باتجاه التركيز على الأفلام الكوميدية المتواضعة، أو أفلام الحركة السخيفة... ولاشك أن التحديات كبيرة وتتطلب جهودا ضخمة لتعزيز القدرة على إقامة صناعة سينما عربية متمكنة ماليا وفنيا.

وقد يكون من المفيد التفكير جديا بتأسيس شركات عربية برؤوس أموال كبيرة لمواجهة متطلبات الإنتاج السينمائي والتركيز على المواضيع ذات الصلة بالمجتمعات العربية وتطورها الراهن، والاستفادة من الخبرات المتوفرة في الصناعة السينمائية، من ممثلين وكتاب ومخرجين ومنتجين وغيرهم من فنيين، لتعضيد القدرات التي تسمح باستمرار الإنتاج السينمائي في مختلف البلدان العربية، خصوصا تلك التي تتوفر فيها الظروف المواتية مثل مصر وتونس والمغرب وسوريا.

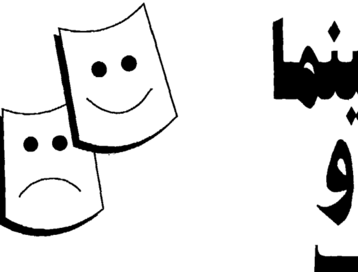
الهوامش

(1) كمال رمزي «ارتباط نشوء السينما العربية بحركة التحرير العربي» من كتاب الهوية القومية في السينما العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى 1986، صفحة 15.

(2) كمال رمزي «ارتباط نشوء السينما العربية بحركة التحرير العربي» من كتاب الهوية القومية في السينما العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى 1986، صفحة 15.

(3) كمال رمزي «ارتباط نشوء السينما العربية بحركة التحرير العربي» من كتاب الهوية القومية في السينما العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى 1986 ، صفحة 28.

(4) سمير فريد «السينما والدولة في الوطن العربي» من كتاب الهوية القومية في السينما العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى 1986، صفحة 97.





بين الاقتباس والتأليف

• فاضل الكواكبي

أسئلة كثيرة ومحاور كثيفة يمكن أن يحيلنا إليها عنوان «الأدب والسينما» تبدأ من تلك الأكثر تقليدية والمتمحورة حول التأثر والتأثير المتبادلين بين أجناس الإبداع ولا تنتهي بأكثرها إشكالية والذي يدور حول عمليات نقل العالم الدلالي للعمل الأدبي وصياغته للزمان والمكان إلى النسق السينمائي وهو نسق شديد الاختلاف والخصوصية رغم أنه في آن نسق هشّ قابل ـ إيجاباً وسلباً ـ للوقوع تحت سطوة فنون أخرى... سطوة المسرح... والتشكيل وبالطبع النثر الأدبي بعوالمه وأساليب السرد فيه. لقد تمحور الهم الأساسي لدى مبدعي «الفن السابع» حول محاولة خلق بيئة دلالية خاصة بالسينما

وتخليصها من سطوة الفنون الأخرى، وكان هؤلاء الكبار (إيزنشتين، دوفجنكو، تاركوفسكي، بريسون، كوروساوا، هيتشكوك وغيرهم) يبحثون دوماً عن سينما خالصة تستطيع بوسائلها الخاصة التعبير عن هواجس متعددة المستويات، والطريف أن نلاحظ أن هذا النوع من المخرجين هم الأكثر ثقافة على العموم والأكثر اطلاعا على تاريخ الأدب... بل كان بعضهم حفارين حقيقيين في أشكاله وأساليبه! هل هذه مفارقة؟

لا نظن ذلك، فالقدرة الحقيقية على الحفر والحساسية العالية في فهم عوالم الفنون على اختلافها سمة تترادف مع إصرار الفنان على أن يكون خاصا... عميقا... باحثاً أسلوبيا بامتياز ومن هنا نلاحظ أن رواد «سينما المؤلف»(١) هؤلاء لم يترددوا في اقتباس الأعمال الأدبية محيلين إياها أفلاما تمثل بكل جدية مفهومهم للسينما الخالصة أو النقية، ولكننا نلاحظ أيضا أن قلة منهم عملت على اقتباس مباشر من الأدب الكلاسيكي أو المعاصر الهام، هيتشكوك على سبيل المثال كان يخشى اقتباس هذا الأدب ويبتعد عنه نحو الأعمال الأدبية متوسطة القيمة التي كانت تقدم له مادة ثرة للتصرف واللعب، تاركوفسكي هو الآخر ورغم ارتباطه الثقافي الشديد بالأدب لم يقتبس سوى عملين معاصرين متوسطي القيمة - في فيلمين له هما (سولياريس) و(ستالكر) - والحقيقة أن تاركوفسكي الذي قدم في تجربته المسرحية الوحيدة قراءة شديدة العمق والابتكار والإخلاص في آن لـ «هاملت» شكسبير، حلم بإنجاز الكثير من الأعمال الأدبية الكبرى للسينما (شكسبير، دوستويفسكي، تشيخوف، سيرفانتيس وغيرهم) ولكنه كان يكتفي بالحديث النظري حول طرق ومفاتيح معالجتها سينمائيا متخذاً من هذا الحديث وسيلة للتأمل والاستنتاج والمعايشة التي خلقت لديه تقاطعات روحية - ثقافية - جوهرية مع الأدب العظيم مدركا بحسه السينمائي العالي استحالة ولا جدوى البحث عن تقاطعات أسلوبية - تقنية قد تخضع السينما لآليات من خارجها...

أما كوروساوا فقد قدم أكثر من تجربة مقتبسة من أدب كلاسيكي (شكسبير، دوستويفسكي، غوركي) ولكنه استطاع السيطرة على سطوة هذه الأعمال بإخضاعها لمعادل ثقافي شديد الثراء (تحويلها من بيئاتها الأصلية إلى البيئة اليابانية وثقافتها شديدة الاختلاف) مما ساعده على التقاط الجوهري من هذه الأعمال وأبقى له هامشاً واسعاً للشغل السينمائي عليها.

هكذا نلاحظ أن الدافع الأساسي لدى كبار السينمائيين لاقتباس عمل أدبي كان دافعا روحيا - ثقافيا بعيدا عن المعطيات التقنية أو الايديولوجية أو التجارية الجماهيرية التي كانت دوما السيء الجوهري في كثرة اقتباس السينما السائدة - بمختلف مستوياتها - للأدب «كبيرة» و «صغيرة».

يحيلنا سؤال الاقتباس بأشكاله ومبرراته وآلياته على تجربة السينما السورية التي اعتاد البعض على اتهام مخرجيها بالأنانية والابتعاد عن

الأدب، ورغم أن الوقـائع تثبت عكس ذلك إلا أن مثل هذا الاتهام يدفعنا نحو أسئلة أكثر عمقاً، أسئلة ثقافية حقيقية حـول مـاهيـات تشكل العـقل الأدبي السـوري وعـلاقتـه الهـشـة ـ فـي مـعظم الأحـيـان ـ بالزمـان والمكان وحـول سطوة الإيديولوجـيـا والرؤية الأحادية للعـالم والنزعة التـعبيـرية الغنائية على كثير من نصـوصه، أما «سـينمـا المؤلف»، و«المؤلف ـ المخـرج» فهما مفـهومان أكثر عمقا واتساعاً من تصـور بعض الأدباء والمشـاهدين لهما، إذ إنهما مفهومـان مرتبطان ـ في العـمق ـ بالطبـيـعـة الجـوهرية لعـمل المخرج السينمائي على سياق الفيلم بدءا من النص (سواءا كتبه المخرج أو شاركه فيه سيناريست أو اقتبس عن عمل أدبي) انتهاءا بعمليات المونتاج والميكسـاج، إذ يجب النظر إلى كل المراحل التي يمر بهـا الفيلم كـوحدة عضوية يتمتع فيها المخرج لوحده ـ بميـزة المؤلف الحـقـيـقي عبـر أدواته التي يجسـد من خـلالهـا رؤيتـه للبيئة الفـيلمـيـة، من هنا فـإنه من السـذاجـة ربط هذين المفـهومين بامتناع المخـرج عن الاسـتـعـانة بسـيناريست أو الاقـتـبـاس ـ والعكس صـحـيح ـ فالجوهري هنا يكمن في الكيفية التي يشتغل فيها المخرج على مادته، فـهذه الكيـفية هـي التي يمكن أن تصنع من الفـيلم نتـاجـاً ينتـمي إلى مـخـرجـه بالكامل أو لا ينتمي، وآليـات العلاقـة بالنصـوص الأدبية الرفـيعـة منهـا أو المتوسطة التي ذكـرناها آنفـا تـدخل ضمن تلك الكيفية.

والحـقـيـقـة أن السـينمـا السـورية الفنية ـ التي اصطلح على تسـمـيـتهـا «السـينمـا الجـادة» ـ قـد اتكأت منذ بداياتهـا بقـوة على الأصـول الأدبية(2)، فمن أصل 21 فيلما روائيا طويلا أنتجـها القطاع العـام منذ عـام 1968 حـتى عـام 1979 كـان هناك 12 فيلما مقتبساً عن أعمال أدبية مختلفة الأشكال لأدباء مـحليين وعـرب هم: سـعـيـد حـورانيـة، غـسـان كنفـاني (فيلمـان)، على سـالم، حيدر حيدر، فـاتح المدرس، حنا مـينة (فـيلمين)، سـعد الله ونوس، علي زين العـابدين الحسيني وأحمد داوود، كما اقتُبس فيلم واحد (هو «السيد التقدمي» لنبيل المالح) عن الأدب الاسـترالي مـوريس ويست.

هذا بينما تضاءلت نسبة الاقتباس بحدة منذ عام 1980 ـ وسنلاحظ ارتباط هذا التضـاؤل بظهور ما سمي الموجة الجـديدة في السـينمـا السـوريـة ـ فـمن أصل 21 فـيلمـا أنتجـه القطاع العام منذ عـام 1980 ـ وسنلاحظ ارتبـاط هذا التـضـاؤل بظهـور مـا سـمي الموجـة الجـديدة في السـينمـا السـورية ـ فـمن أصل 21 فـيلمـا أنتجـه القطاع العـام منذ عـام 1980 حـتى عـام 1998 هناك فـقط خمسة أفلام مقتبسة عن أعمال أدبية للأدباء: صـبـري مـوسى، حنا مـينة (فيلمان)، ممدوح عزام وفيصل خرتش.

نسـتنتج من هذا أن السـينمـا الفنيـة السـورية ارتبطت بقـوة بالأدب في فترات بداياتها وتأسيسها، وكان لهذا الارتباط أسباب تقنية وإيديولوجية في آن واحد، لقد اقتبست تلك الأفلام من الأدب خطابة «النضـالي» واشتغلت في آن على تقنيات التجريب البصـري، لذا فإن خطابها كان مزدوجاً: شكلانيا ذهنياً من جهة وإيديولوجيا مقولاتيا من جهة أخرى.

وفي هذا السـيـاق ظهـرت بالطبع

تجارب هامة وأخرى أقل أهمية ولكن معظمها لم يقدم سوى رؤية أحادية ارتبط فيها ضغط المقولات بالاستخدام الخارجي لوسائل التعبير التي بدت إيضاحية أكثر منها عضوية، وتحولت اللقى البصرية في تلك الأفلام إلى حالات خارجة عن جوهر السياق السينمائي.

هكذا نرى أن اتكاء تلك الأفلام على الأدب لم يستمد محرضاته من دوافع روحية - ثقافية، خاصة أن الأدب المقتبس كان في غالبيته ذا صبغة إيديولوجية صارخة كما أن نماذجه المقتبسة والتي عوملت على أنها كلاسيكيات لم تكن كذلك بأي حال من الأحوال (باستثناء أعمال غسان كنفاني).

أما «السينما السورية الجديدة» فلم تسلم هي الأخرى من سلبيات ما سبقها لكنها طوّرت في آن إيجابياته وطرحت مفهوماً أكثر نضجاً للسينما استمد ينابيعه من إنجازات كبار المخرجين (الروس خاصة) الذين وثقوا بخصوصية الصورة وبحثوا في قدراتها الداخلية وعلاقتها الخاصة بالزمان والمكان.

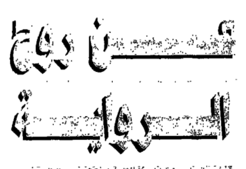
ولم تكن أفلام «السيرة الذاتية» - وهو مفهوم سجالي - التي تكاثرت منذ ذلك الحين إلا شكلا من أشكال الإيمان بقدرة الصورة على صنع دلالاتها الخاصة وعلى سبر عوالم بكر بعيدا عن مرجعيات تقع خارج الزمكان الفيلمي.

رغم ذلك نلاحظ أن فيلمين من أهم أفلام تلك السينما الجديدة - على اختلافهما الشديد - وهما «حادثة النصف متر» لسمير ذكرى و«اللجاة» لرياض شيّا اقتُبسا عن عملين أدبيين (صبري موسى، ممدوح عزام) ولكنه اقتباس أقرب إلى الاستيحاء فحسب من هنا تمتع مخرجا هذين الفيلمين بحرية داخلية كبيرة في التعامل مع الأصل الأدبي، ولم تعد عملية الاقتباس عندهما تقتصر على التوضيح أو إيجاد المعادلات المقابلة بالمعنى التقني - الإخراجي الضيق أو حتى الدراماتورغي البحت هنا أضحى التقاطع مع الأدب تقاطعاً ثقافيا حقيقياً منفتحاً على معطيات روحية مرتبطة بالمكان ومحرضة على صورة سينمائية أوسع أفقاً وأكثر عمقاً.

الهوامش:

(1) نتحدث هنا عن - سينما المؤلف - ليس كتيار سينمائي بالمعنى الضيق حيث أن المخرجين المذكورين أعلاه اشتغلوا على استقلالية النسق السينمائي وخصوصيته عبر تأملاتهم - النظرية والفيلمية غير المحددة بأطر ضيقة ودعوات صارخة كما فعل بعض منظري ومخرجي «سينما المؤلف» بصفتها تياراً أو دعوة إيديولوجية والمفارق أن معظم أصحاب الدعوات الضيقة تحولوا إلى مخرجين تقليديين بينما حفرت أفلام المستقلين عميقا في صيرورة السينما.

(2) أما سينما القطاع الخاص فلم تقتبس إلا قليلا من النصوص الأدبية ولكنها في مجملها كانت اقتباسات رديئة وضعيفة ولم تتسم حتى بالحد الأدنى من الحرفية المطلوبة في السينما الرائجة - غير الفنية -





• بقلم: عماد النويري

هناك مواصفات معينة كامنة في الأعمال الأدبية التي تغري بالنقل إلى الشاشة الكبيرة أو الصغيرة، هذه المواصفات تتغير بين جيل وآخر.

في مرحلة ما كان أحد التيارات هو نقل روايات من طراز (ذهب مع الريح) و(الحرب والسلام) و(سيرانودوبرجراك). وكذلك تيار أدب همنغواي. وشتاينبك وتينسي ويليامز ودوستوفسكي وتشيخوف وزولا وفلوبير. ووصل الأمر إلى إحياء لرواية جوزيف كونراد (قلب الظلام) وإحياء جيمس ايفوري لرواية فوستر (غرفة ذات إطلالة

و(هاوردزاند) و(بقايا النهار).

صحيح أن أفلاما حديثة من طراز (يرقص مع الذئاب) هي روايات في الأصل، ولكنها روايات غير مشهورة أدبيا قبل أن تنتج دراميا إلى السينما.

خلال فترة الستينات طبعت (الموجة الجديدة، الفرنسية الأدب بطابعها، وكذلك الواقعية الإيطالية، لأن المونتاج السينمائي من جهة، والفلاش-باك والاستعادة الذهنية) أثرا على أدباء كمارجريت دوراس والن روب جرييه أما في عالمنا العربي، فالأمر مختلف، إذ أن التأثير الفني كان أكثر عمومية ولعل أهم ما فيه ذلك التقليد التلفزيوني في إنتاج المسلسلات عديدة الحلقات. وكأنه ورث في ذلك تراث ألف ليلة وليلة، في إطار جديد. ولكن الإنتاج التلفزيوني خاضع لاعتبارات رقابية قاسية، سياسيا ودينيا واجتماعيا بحيث تتشابه مسلسلاته في أشكالها ومضامينها، ما عدا استثناءات نادرة. أن فيلما من طراز (خفة الوجود غير المحتملة) عن رواية التشيكي المهاجر ميلان كونديرا لا يمكن أن تنتج في الوطن العربي لاعتبارات رقابية وسياسية وأخلاقية.

روح الرواية ورؤية مختلفة

لكن عندما تعاملت السينما مع الأدب هل قدم الفيلم الرواية بروح الرواية أم برؤية جديدة؟

في مرحلة الرومانسية التي أطلقت (دعاء الكروان) لطه حسين، وأعمالا أخرى لتوفيق الحكيم ومحمد عبدالحليم عبدالله وإحسان عبدالقدوس. كانت السينما أكثر جرأة من العمل الأدبي. كما تحول بعض مشاهير كتاب الدراما في الغرب إلى السيناريو مثل هارولد بنتر وتوم ستوبارد وسام شيبرد ودافيد ماميت وروبرت بولت وبيتر شافر وجان كلود كاريير، نجد الظاهرة نفسها تتكرر في السينما العربية، في سيناريوهات لممدوح عدوان ومحفوظ عبدالرحمن ويسري الجندي، وإذا كانت هناك أعمال أدبية كثيرة قد ظهرت عبر السينما لأدباء مثل نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم ويحيى حقي ويوسف إدريس وسعدالدين وهبة وغسان كنفاني والطيب صالح وحنا مينا، وحيدر حيدر وغيرهم، فإن الغريب أن أعمالا لم تنتج لجبرا إبراهيم جبرا وغادة السمان وجورج سالم ونوال السعداوي ووليد إخلاصي وادوارد الخراط وغالب هلسا وزكريا تامر، وعبدالرحمن منيف وإسماعيل فهد إسماعيل.. وآخرين من الأسماء الكبيرة ذات الإنجازات الأدبية المشهود لها.. والسؤال هو لماذا لم ترتق كثير من الانتاجات الفنية العربية لمستوى أصولها الأدبية المطبوعة؟ ولماذا نحا بعض الأدباء المخضرمين إلى كتابة سيناريوهات عن أعمال أدبية لغيرهم، تاركين أعمالهم هم في أيدي كتاب سيناريو آخرين وأفضل مثال على هذا هو نجيب محفوظ الحائز على جائزة نوبل للآداب عام 1988. وهناك أمثلة أخرى تدل على نجاح أفلام لكتاب أقل شأنا في عالم الآداب.. وعلى رأسهم

الراحل الشهير إحسان عبدالقدوس.

بوجه عام لابد من الاقرار أن رواد الحداثة مظلومون وهم أشد تعرضا لهذا الظلم من أشقائهم وزملائهم في الغرب، لأن أولئك يحظون عند مقاطعة الشركات التجارية لهم باهتمام منتجي ما يسمى بالأفلام السوداء، أو المنتجين المستقلين، ولكن هذا نادر الوجود في العالم العربي ولم يتحقق إلا في حالات قليلة مع مخرجين مثل يوسف شاهين، توفيق صالح، صلاح أبوسيف، خيري بشارة، خالد الصديق والأخضر حامينا، بل إن الأفلام العربية التي اقتبست عن أعمال أجنبية الأصل، وهذا شائع كثيرا في السينما المصرية. كان معظمها أيضا خيانة للأصل، ودون المستوى المطلوب. وربما لو كانت هناك غزارة وسيولة في الإنتاج في الدول التي تنتج مؤسسات سينمائية تابعة للدولة فيها أفلام لا تأبه كثيرا للربح والخسارة مثل سوريا والجزائر، لكانت الصورة قد تغيرت بعض الشيء، ولكنها اليوم أشد قتامة تجاه الأدب، فالمخرجون في هذه الدول لا يتاح للواحد منهم أن يخرج فيلما إلا كل عشر سنوات، وكل منهم يريد تفريغ أحلام حياته، وتأثير أستاذه ومعهده عليه في فيلم واحد لأنه يدرك محقا أنه لن يتاح له العمل بعده لفترة طويلة من الزمن. وتكون النتيجة أفلاما يكتبها المخرجون أنفسهم، أو يشاركون كاتب سيناريو في تأليفها بصريا لتعبر عن رؤاهم، كما تكون النتيجة أفلاما بعيدة عن إرضاء الجماهير العريضة، ومجاراة ذوقها السائد، وبذلك يكون الفشل غالبا حليفها.

تستطيع القول إن الأعمال الأدبية عندما انتقلت إلى السينما عانت ومازالت تعاني من عدة مشكلات ومنها اللغة والتابو الثلاثي والذوق العام السائد وغيرها.

اللغة والواقعية

إحدى أهم المشكلات التي تعترض نقل الأعمال الأدبية إلى الشاشتين الكبيرة والصغير هي اللغة، فالأدب مكتوب غالبا بالفصحى، واللغة السائدة في السينما غالبا هي العامية، وفيما عدا الأعمال التاريخية أو المترجمة عن أصول عالمية، فإننا لابد أن نسلم بأن للاقناع بواقعية ما يقدمه العمل الفني لا يمكن أن تتم إذا تحدث الممثلون بلغة غير التي يستخدمونها في حياتهم العامة. وقد جرب الحل التوفيقي في استخدامهم (لغة وسط) وهي أشبه باللغة التي يتداولها المثقفون في حياتهم العامة، ولكنه يبقى حلا وسطا، لأن كثيرا من الشخصيات في الأعمال الفنية تنحدر من بيئات شعبية وفلاحية لا تتكلم هذه اللغة على الإطلاق، لذلك فإن الأدب العربي يحتاج لدى تحويله إلى السينما إلى كتاب سيناريو متمكنين في مجال الحوار، الذي يحمل نبض الحياة اليومية، ويعبر عن مستوى الشخصيات الثقافي والبيئي.

الأدب والإعلام والسينما

لأن الأدب أقل انتشارا من الإعلام فإن جرأته يمكن غض النظر عنها

أحيانا من قبل الرقابة. ولكن عندما تطرح مشاريع لتقديم هذه الأعمال نفسها على الشاشة، فإن معيار الرقابة يختلف، والتابو الثلاثي له محاور ثلاثة معروفة في بلاد العرب تتراوح صرامتها بين قطر وآخر وبين زمن وآخر. هذه المحاور هي السياسة والجنس والدين، وإذا كانت بعض التجاوزات قد حصلت بما يخص السياسة عبر الإسقاط والرمز، فإن تشددا أكبر يفرض على المحور الثاني، بينما يكاد الثالث يكون في حكم المرفوض رفضا تاما، إلا في حالات نادرة جدا حين يكون النقد موجها لاتجاه ديني متزمت في مقابل اتجاه متنور، أو يكون النقد موجها لأشخاص بعينهم وليس للدين ككل.

كتابة وموقف

ثالثة المشاكل أن كل الأدباء ليسوا كتاب سيناريو بالضرورة، فإن كثيرا منهم يعترفون بعجزهم عن طرق سبل هذا الفن المعقد، ولا يدعون حتى الإلمام به. وكثير من كتاب النثر الروائي والقصصي يعانون من ضعف في كتابة الحوار، وفي خلق مواقف درامية تجذب المشاهد والحل الأمثل بالطبع يكمن في تعاون صاحب العمل الأدبي مع مخرج العمل أو مع سيناريست ليتم تحويله إلى صورة مرئية فيلمية.

ومن المشكلات التي تظهر أيضا عند تحويل الأدب إلى سينما بعض العوائق الداخلية التي تتعلق ببنية هذا الأدب، ذات السمات الملحمية أو السردية الوصفية، أو الذهنية أو تلك التي تستخدم بإسراف تيار الوعي، فضلا عن ذلك، فإن جزءا كبيرا من الأدب خلق للقراءة فقط، وبعضه غير جماهيري بحيث لا يتداوله سوى الخاصة من القراء. وفي هنا تكمن مشكلته كأدب محدود الانتشار، حتى أن بعض الأعمال المسرحية لا تصلح إطلاقا للسينما، لأنها قد تجري في مكان واحد، وتحتاج إلى مخرج من وزن هتشكوك أو برغمان أو فلليني، لمعالجتها بشكل غير باعث على الملل ومع ذلك فإنها تبقى للنخبة.

ولابد من الاعتراف بأن هناك فارقا جوهريا بين أهداف الإعلام وأهداف الأدب، وحين تلتقي هذه الأهداف، فهي لا تلتقي إلا مؤقتا، فالأدب يسعى لجوهر الواقع، بينما يسعى الإعلام لسطحه فقط. وإذا استخدمنا المصطلحات السياسية والعسكرية لقلنا إن الأدب (استراتيجي) بينما الإعلام تكتيكي، لذلك تمارس أجهزة الإعلام العربية عموما محاولة التأثير على الأدباء لتطويعهم مع أغراضها. بالمقابل، فإن قيام وسائل الاتصال الجماهيري بتحويل بعض موضوعات معارضة لسلطتها إلى أعمال فنية على الشاشة السينمائية يحتاج إلى ليبرالية الوجود في بلاد العرب.

حدود المخرج

لكن من أين تبدأ حدود المخرج وأين تنتهي حين يعمل في إخراج رواية السينما جماهيريا؟

إن من بين الصعوبات الأساسية للتعامل مع النصوص الأدبية هي اختلاف الحقل التعبيري، أي مهمة التحويل النوعي للمضمون اللغوي (بالمعنى المباشر للكلمة) إلى مضمون بصري. وخاصة حين يتعلق الأمر بالنصوص الأدبية القوية، حيث الصورة والتركيب الكتابيان يشكلان غابة لا نهائية من الإيحاءات والدلالات. وفي هذا السياق ربما يجدر بنا أن نذكر أن رواية مهمة مثل (زوربا) لنيكوس كازانتزاكيس بثرائها وتعدد أوجه هواجسها وصورها الشعرية والفلسفية، قد اقتبست إلى السينما في فيلم ركيك أخرجه مايكل كاكوياينس عام 1964 إذا لا يستطيع البحر، مثلا أن يكون في هذا الفيلم أكثر من كمية كبيرة من الماء مستلقية ببلاده أمام كاميرا راكدة وعاجزة في لقطة وصفية تبسيطية لا تخترق أسرار الكون المائي، ولا تضيف إليه، ونجد في الجانب الآخر أن رواية رديئة من روايات الإثارة الشعبية مثل (البريق) لستيفن كنج اقتبستها وعالجتها عبقرية ستانكي كوبريك وأخرجها للسينما عام 1964 في فيلم مذهل تجتمع فيه الطفولة والجريمة والكتابة في شرفة فلسفية ورؤيوية تسمو على الرعب المبتذل الذي أراده مؤلف الرواية ستيفن كنج.

وجانب آخر للإشكالية، هو صلاحية أولا صلاحية العمل الأدبي للاقتباس، وهنا ربما كان من الصالح أن اقتبس واحد من أكثر شعراء السينما حماسة هو أندريه تاركوفسكي الذي يقول في معرض حديثه عن فيلمه الأول (طفولة إيفان): (ما الذي يجذبني إلى قصة بوغومولوف (طفولة إيفان) أولا وقبل كل شيء على قول إنه ليس كل النثر قابلا لنقله إلى الشاشة، ففي بعض الأعمال هناك كمال، وتلك الأعمال قد أوقفت على صورة أدبية أصيلة ودقيقة، فالشخصيات مرسومة بعمق لا قرار له، وللتعبير في تلك الأعمال طاقة استثنائية على السحر ولذلك فإن من لا يبالي فعلا بالنثر الجميل وبالسينما يستطيع تصور الدافع لاقتباسها، وفي الجانب الآخر هناك آمال خلقتها الأفكار ووضوح البنية وتماسكها، فهكذا كتابة تبدو معنية بالتطوير الجمالي للفكرة التي تحتويها.

بيد أن مخرجين آخرين، يتخذون موقفا أكثر تشددا فها هو فلليني يقول: «إنني أجد أن تلك التحويلات من فن إلى آخر بشعة وسخيفة، أعتقد أن السينما ليست بحاجة إلى الأدب، فهي تحتاج إلى كتاب سيناريو فحسب، إن التأويل الأدبي للأحداث مختلف جذريا عن التأويل السينمائي لتلك الأحداث عنها».

كيف قام السويدي ايفو دفوراك عام 1975، باقتباس وإخراج (المسخ) لفرانز كافكا؟ وإلى أي حد نجح رودولف نويلت في تحويل (القلعة) إلى عمل سينمائي؟ وماذا عن (المحاكمة) لاورسون ويلز؟ وغني عن الذكر أن (القلعة) و(المحاكمة) لكافكا أيضا.

في معالجة دوفوراك يحضر النقل

الحرفي للنص الأدبي لكنه يمتزج بتعديل غير مقبول من ناحية التجسيد البصري حيث جاء المسخ على هيئة صرصور ضخم وهو ما رفضه كافكا من قبل، ذلك أن النص الأصلي أي الألماني للرواية يتحدث عن (حشرة) وليس (صرصور) وقد طبع الأخير في أذهاننا لسببين: الأول هو عدم دقة الترجمات إلى جميع اللغات والثاني هو تأثير لاوعينا المديني (من المدينة)، الذي يربط حشرات الشقوق بالصراصير التي تكثر في علبنا (الاسمنتية)، وبعد أخذ ورد استمر طويلا تم التوصل إلى حل وسط بين كافكا والناشر حيث تم الاتفاق على أن تظهر على الغلاف رسمة تمثل أسرة غريغور سامسا وهي تقف مذعورة أمام باب نصف موصد، وهكذا يستنتج القارئ المشاهد أن غريغور (الحشرة) الغائب من اللوحة يتكوّم في مصيره الرهيب خلف الباب. ولكن المخرج دفوراك فتح الباب بكامله، وأدخل صرصورا عملاقا، مصنعا وقال: «هذا هو المسخ. هذا هو غريغور سامسا الذي أعرفه أكثر من كافكا نفسه».

ومع ذلك فإن هناك ما هو جدير بالإشادة في (مسخ) دفوراك، وهي لقطات وجهة النظر الخاصة بغريغور في مصيره المرعب وهناك استعمال موفق للقطات الزووم التي ابتذلت كثير في السينما، وأصبح من اللازم بذل جهد كالذي بذله دفوراك من أجل أن تكون مقنعة على النحو الذي جاءت عليه. وكذلك استغل المخرج اللون بصورة خلاقة حيث أنه وعبر زيادة تعريض الفيلم للضوء أثناء التصوير، واستخدام مراشح صفراء، إضافة إلى تحميض خاص للفيلم، فقد توصل المخرج إلى لون هو: «مزيج من الأبيض والأسود والملون» إنه اللون الأبيض والأسود، إنه اللون الرمادي مثل الأصفر. مثل اللون الذي يبحث عن اسمه والذي تعين على غريغور الممسوخ أن يرى أشياء العالم مصطبغة به».

إضافة إلى استخدام اللون، عالج دفوراك حجم الأشياء، كما يراها غريغور في حركته المذعورة محاولا الفرار من مصيره البائس، أو محاولا فهمه وتفسيره. وقد لجأ دفوراك إلى استخدام نموذجي لعدسات الزوايا العريضة إضافة إلى عدستي عين السمكة والتليفوتو جاعلا الأشياء بذلك حدباء وهلامية وهي في حقيقة الأمر، الرؤيا البشرية الجريحة في مصيرها المسخي كما تنبأ بها كافكا.

قلعة نويلت

أما في اقتباس نويلت لـ (قلعة) كافكا.. وفي إخراجه لها فإنه وثق خطاه منذ البداية، ذلك أنه لا يؤسس من زاوية مسافة إبداعية بين الرواية والفيلم، إنه بكلمات أخرى يريد نقل الرواية إلى السينما بدلا من تحويلها نوعيا، إنه يريد أن يكون وفيا للرواية إلى حد أنه يريد أن يرينا إياها على الشاشة من خلال علاقة ميكانيكية بالنص الأصلي. ومنذ بدء الفيلم ينجح نويلت في أن يثبت لنا بكافة

البراهين أنه معصوم من أي تحريف. ومن أجل تبرير عدم اكتمال قصة الفيلم، يذكر لنا بموثوقية عبر الكتابة على الشاشة قبيل التعتيم التدريجي للكادر: لم تكتمل القلعة أبدا. فرانز كافكا مات قرب فيينا في الثالث من يونيو عام 1924، حسن جدا أننا نعرف ذلك.

درب مختلف

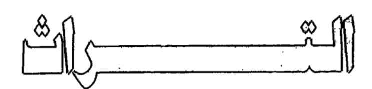
وإذا كان نويلت قد ارتبط كثيرا بالنص الكافكاوي في (القلعة) فإن أورسون ويلز اختار دربا مختلفا في اقتباس وإخراج (المحاكمة) ففي بدء ظهور العنوان والأسماء على الشاشة نقرأ عنوان الفيلم (المحاكمة) وعندما ينتهي الفيلم ومن خلال الدخان الأسود لمشهد الذروة (الذي هو نتاج لمعالجة ويلز في استبداله قتل المدعوك بالخنق والطعن في الرواية وبتفجيره في الفيلم) نسمع صوت ويلز من خارج الشاشة: «هذا الفيلم - المحاكمة - مبني على رواية فرانز كافكا ونستنتج لذلك أننا شهدنا محاكمة ويلز وليس محاكمة كافكا. ويعني ذلك أن الفيلم يصطبغ تماما بعاطفة المخرج وفكره وحياته وتأويله أي أن ويلز لا يقبل موقع المشارك السلبي في النص بل أنه يعيد قراءة النص بحيوية. ويعدل من تفاصيله مع الحفاظ على الخالد من روحه. وهكذا فإن النتيجة هي محاكمة كبيرة يقف فيها كافكا وويلز معا كشريكين على قدم المساواة متهمين ومدانين وجذابين على قدم المساواة.

قبل فيلمه قام ويلز بتوظيف تقنيات السينما التجريبية الأكثر ملاءمة للنص السينمائي وقام بالتركيز على الضوء والظلال، وزوايا الكاميرا القلقة واللجوء إلى المشاهد الداخلية من أجل أكبر قدر ممكن من التحكيم في الإضاءة والتركيز على الحقيقة الباطنية للشخصية عن طريق ترتيب زمان ومكان المشهد وفقا لذلك.

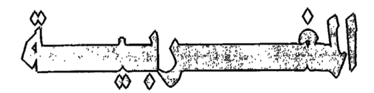
وفي معالجته الخلاقة للنص يحيي الزمن التاريخي جاعلا إياه في الحاضر. فهو مثلا يقدم جهاز كمبيوتر عملاقا في المصرف الذي يعمل فيه المدعو «ك». (ولا يوجد هكذا جهاز في زمن أو رواية كافكا، لكنه موجود قطعا في رؤياه)، وفي مثال آخر يكشف ويلز عن أوجه التباين والتغاير بين مبنى المحكمة القديم ونموذج للمعمار الحديث نراه في بنايات سكنية حديثة قبيحة وعديمة التميز، وهكذا فإن هذه العصرنة لا تنشر روح المكان والزمان على روح النص فحسب، ولكنها تعتق المكان السينمائي من قيد كونه مجرد خلفية ديكورية للحدث كما في سينما هوليوود، وتجعله جزءا من الخطاب السياسي والجمالي للنص.



اشتغال



في السينما



بقلم: حميد أبتاتو

إن الحديث عن السينما والتراث هو حديث عن مجالين يفترض تكاملهما مادام الإبداع، والكتابة عامة - (والسينما كتابة بالصور) - تموقع في الذاكرة لأن الفيلم - والإبداع عامة - يضيف مساهمة للتراكم الكمي والنوعي للتراث الإبداعي والسينمائي والثقافي، مما يسمح لنا بالحديث عن التراث الإبداعي السينمائي انطلاقا مما راكمته سيرورة الإنتاج في الميدان السينمائي وانطلاقا أيضا من التراكم الفيلموغرافي الحاصل منذ هجرة آلة الكاميرا إلى وطننا وبصفة عامة منذ بداية مغربة هذه الآلة.

من جهة أخرى، إن الحديث عن التراث الخاص هو حديث عن مجموعة من المكونات من بينها عنصر الصورة، والتصوير بصفة عامة، التي أثارت وضعيتها جدلا

ومواقف عديدة سواء في الأصول الثقافية، أو في مرحلة تأصيل الأصول أو حتى في وقتنا الحالي كذلك.

إن الحديث عن السينما والتراث هو حديث عن وضعية الصورة في مجتمعنا وتراثنا، وهو حديث عن تجليات التراث في المجال السينمائي، وهو حديث أيضا عن كيفية اشتغال التراث في الإبداع السينمائي المغربي وهو أيضا إصغاء لمجموعة من الأسئلة في مثل:

- لماذا حديث السينما والتراث؟
- ما هي غايات تفعيل جدل التراث عامة؟
- ما هي خلفيات اشتغال التراث في الفيلم المغربي؟
- ما هي مفارقات توظيف التراث في الفيلم المغربي؟
- ما هي طبيعة اشتغال التراث في السينما المغربية؟

إن حديث السينما والتراث يستدعي الإنخراط في تجميع ملامح أرضية من خلال البحث في سلسلة من الأسئلة التي تتناسل إلى ما لا نهاية، وسنعمل في هذه الورقة على بناء رأينا بصدد قضية السينما والتراث وبصدد بعض اشكالات توظيف الفيلم المغربي للتراث انطلاقا من المستويات التالية:

أولا: في قضية التراث وهجرة الجدل حول التراث

ثانيا: تجليات اشتغال التراث في السينما المغربية

ثالثا: من أجل تثقيف الرؤية بصدد الاشتغال على التراث في الفيلم المغربي.

المستوى الأول

في قضية التراث وهجرة الجدل حول التراث.

يتحدث مفهوم التراث باعتباره يدل على ما هو مشترك بين أفراد الأمة الواحدة أي «تلك التركة الفكرية والروحية التي تجمع بينهم لتجعل منهم جميعا خلفا لسلف (.....) إنه العقيدة والشريعة واللغة والآداب والعقل والذهنية، والحنين، والتطلعات، وبعبارة أخرى، إنه في آن واحد المعرفي والإيديولوجي وأساسهما العقلي وبطانتهما الوجدانية» (1)، في الثقافة الخاصة، وهو أيضا الأثر المهاجر عبرنا في مجالات عيشنا وفي فنوننا وفرجاتنا وفي معمارنا، وفضاء مدننا، وهو الواحد المتعدد الذي يعبر مقروءاً ومسموعا ومرئيا وفي أشكال ومضامين عديدة لدى الأجيال المتلاحقة، خاصة أن التاريخ ليس إلا «تعاقبا لأجيال مفردة، يستخدم كل واحد منها المواد والرساميل والقوى المنتجة التي خلفتها له كل الأجيال الماضية»(2)، على حد تعبير كارل ماركس وانجلز، ويمكن أن نشير إلى أن جدل التراث قد انتعش في مجتمعنا المغربي والعربي عامة نتيجة اهتزاز صورة الهوية الخاصة، وأفرز مجموعة من الآراء والمواقف ووجهات النظر بصدد بعض القضايا النظرية والمنهجية والتطبيقية والجمالية لهذا التراث،

تزكي ذلك بهجرة حديث التراث من المجال النظري والفلسفي إلى مجالات عديدة، بما في ذلك المجال الإبداعي، حيث تم إدراج حديث التراث ضمن المشاريع التنظيرية والإبداعية لأجناس متنوعة من مثل المسرح والشعر والرواية والتشكيل والأغنية والسينما أيضا، التي هي موضوع حديثنا ـ في هذه الورقة.

لقد انتعش حديث التراث في المجال النظري بشكل كبير، كما نفذ هذا الجدل إلى المجال الإبداعي، حيث راهن المبدعون، من خلال توظيفه، على خلق تميز إبداعي وعلى تأصيل التجربة الإبداعية المغربية في العديد من تجلياتها وأبعادها. وبالرغم من كوننا لا نمتلك تنظيرا ملموسا في السينما المغربية، فإن هذا المجال قد انشغل بصمت بالمسألة التراثية، كما أن العديد من الكتابات النقدية حاولت بشكل خجول، طرح مسألة الاشتغال على التراث في بناء متخيل الفيلم المغربي، وفي بناء مضامينه وجمالياته، ومنطوقه بصفة عامة. كما عملت على رصد بعض أوجه هذا الاشتغال، وعملت أيضا على صياغة محاولات نقدية تهدف إلى تفعيل الجدل بصدد العلاقة مع التراث وبصدد غايات وأهداف وميكانيزمات اشتغاله في السينما المغربية، خاصة بعد أن راكمت تجربة الفيلم المغربي متنا مهما يمكن اعتماده من أجل الدراسة والتحليل ومن أجل الخروج بخلاصات حول إشكالية توظيف التراث في السينما عندنا.

المستوى الثاني:

تجليات اشتغال التراث في السينما المغربية

لحضور التراث تجليات عديدة في الفيلم المغربي، يؤرخ لها ببداية السينما بالمغرب خاصة أن الإبداع مشروط دوما بأثر الذاكرة، وبالنصوص الغائبة، وباستراتيجية التناص التي تشكل إحدى مميزات الممارسة الإبداعية، مما يجعل التراث يعبر من خلالنا، بالرغم منا، لأننا تمثلناه في شخصياتنا، وفي سلوكنا، وفي ممارستنا لليومي، مما يدفعنا للقول إن التراث يتجلى في الإبداع الفيلمي المغربي من خلال مستويين واضحين هما:

أ ـ التجلي غير الواعي: ويمكن أن نرصد ملامحه في لغة شخصيات الفيلم المغربي وفي حركاتهم، وفي سحناتهم، وأيضا في ديكور الفيلم، وفي أحداثه، وفي فضاءاته، خاصة أن المبدع المغربي يستعير مكونات فيلمه مباشرة من الواقع، ولا يعمل على إبداعها وتخيلها بشكل كلي. فالحركة، والشخصية، وتأثيث الفضاء والديكور، والأحداث، والقصة ربما، عناصر تتم استعارتها من الواقع، بمعنى أن الفيلم المغربي يعمل فقط على إعادة تركيب ما هو موجود، ولا يبتكر عوالمه انطلاقا من المتخيل، وهذا يسهل عملية مرور الأثر التراثي المهاجر من الفيلم وفضائه أيضا.

ب ـ التجلي الواعي: ونقصد به عملية استحضار التراث في الفيلم بشكل مقصود ومخطط له سلفا في

ملامح واضحة انطلاقا من القصة نفسها، وانطلاقا من السيناريو وانطلاقا أيضا من تصور المخرج السابق لمسألة توظيف التراث سواء بناء متخيل فيلمه، أو لصياغة عنوان الفيلم أو لإخراج ملصقة أو لبناء ملامح شخصياته، أو نسق اللباس فيه، أو لتأثير ديكور الفيلم، أو لبناء أحداثه أو جمالياته، ويمكن أن نحصر ملامح هذا التجلي في أفلام عديدة من مثل «السراب» و«قفطان الحب» و«عرائس من قصب» و«باديس» و«الزفت» و44 أو أسطورة الليل» و«ألف يد ويد» و«عرس الدم» و«تاغنجا» و«الحال» و«الناعورة»، «البحث عن زوج امرأتي» و«للاحبي» و«نوح» و«مكتوب» و«نساء ونساء» وأفلام عديدة أخرى حاولت إلى هذا الحد أو ذاك الاشتغال على المكون التراثي لخدمة إحدى أبعاد الفيلم الجمالية أو الفكرية، ويهمنا أن نشير إلى أن اشتغال التراث في الفيلم المغربي محكوم أساسا بموقفين هما:

1 ـ الموقف الجمالي: ويسعى من خلاله المبدع المغربي إلى الاشتغال على التراث لخدمة أغراض جمالية وفنية وتزيينية في الفيلم، خاصة بالنسبة لمستويات الديكور واللباس والفضاء وملامح الشخصيات والحوار والملصق وتأثيث اللقطة وبناء الصورة عامة.

2 ـ الموقف المعرفي الإيديولوجي: ويسعى من خلاله المبدع السينمائي إلى خدمة غايات فكرية ومعرفية واعية أو غير واعية نحدد فيه مستويين هما:

المستوى الأول:

يتأطر فيه أولئك الذين يملكون حصة من الأسهم في البورصة الإيديولوجية والثقافية الرسمية، ويساهم ترويجهم للموقف السائد من مسألة توظيف التراث في إغنائهم على المستوى المادي والرمزي، خاصة أن أصحاب هذا الموقف يتعاملون مع التراث باعتباره مخزونا للغرابة أو مواد متحفية على حد تعبير رولان بارث(3) ويؤسفنا أن نشير إلى أنه من بين مجموعة من الأفلام المؤطرة في هذا الاتجاه نجد لائحة موقعة بأسماء مخرجين جادين يسعون فعلا إلى خدمة مشروع السينما المغربية من بينهم مومن السميحي، وعبدالرحمن التازي وفريدة بليزيد وغيرهم، مما يجعلنا نؤكد أن التعاطي الفولكلوري مع المسألة التراثية في الفيلم المغربي ليس بالضرورة مؤسسا على رؤية واضحة وخلفية محددة سلفا، بقدر ما هو ناتج عن فهم تبسيطي وسطحي وغير واع أحيانا لمسألة التراث ولمسألة الاشتغال الإبداعي على التراث في الفيلم المغربي.

إن القول بهذا الأمر يمنعنا من استصدار حكم تعميمي ـ على الأقل ـ بصدد وضعية مجموعة من المخرجين وبصدد قصدية الاشتغال السلبي على التراث في نماذج فيلمية من مثل «ألف يد ويد» و«قفطان الحب» والبحث عن زوج امرأتي» و«باب السما مفتوح» إلا أن بحثنا عن تبرير التعاطي السلبي مع التراث في بعض

المحطات الفيلمية المتميزة من مسار السينما المغربية لا يجب أن يمنعنا من تأطير هذه الأفلام ضمن التوجه المروج لوجهة النظر غير العلمية بصدد المسألة التراثية وبصدد اشتغالها في المجال الإبداعي وفي مجال السينما المغربية، لأن طبيعة هذا الاشتغال لا تخدم في شيء مشروع إنعاش الذاكرة الثقافية والجمالية ولا تقدم أية خدمة من أجل انتشال أوجه هويتنا الثقافية من طاحونة الاستباحة والمحو، بل على العكس من هذا فهي تزكي قضية التعاطي التسييحي والعجائبي والفولكلوري مع مكوناتنا الثقافية والجمالية والمعيشية.

المستوى الثاني:

ويتأطر فيه أولئك الذين تشبعوا بالثقافة والمعرفة ويحاولون تحكيم معرفتهم ووعيهم وموقفهم الفكري والتسييسي أحيانا، فيما يخص التعاطي مع المسألة التراثية في السينما من نماذج ذلك:

* فيلم «السراب» لأحمد البوعناني: في اشتغاله على مفارقة الموقف في المكون التراثي، ويظهر ذلك من خلال تتبع وضعية بعض أبطال الفيلم خاصة محمد بن محمد وزوجته الهاشمية في علاقتهما بالطقس والحضرة والمجذوب والضريح والأضحية والكرامة وأشياء أخرى تحيل على القدسي والتراثي في مسار الفيلم.

* حلاق درب الفقراء لمحمد الركاب: تعامل بنفس المنطق تقريبا في توظيفه لبعض ملامح التراث الخاص خاصة بالنسبة لمجال التقاليد وشخصيات الفقيه والمجذوب والجماعة أو ناس الدرب وملامح الناس ولباسهم، وبالنسبة لبعض أشكال الاحتفال المنتمية للذاكرة الفرجوية المغربية.

لقد اشتغلت نماذج هذا التوجه على التراث في تجليه القدسي والطقوسي والفرجوي والجمالي من أجل غايات واعية ومفكر فيها مسبقا، بل ومحسوبة أيضا، ومحورها الرئيسي هو تعميق الطرح الفيلمي وتأطير الموقف الخاص بصدد المسألة التراثية، وبصدد خدمة إبداعية الفيلم وعمقه الفكري كما هو الحال في فيلم «نوح» للمخرج محمد مزيان.

لقد ورط غياب بعد الرؤية واستهداف حكم الآخر / الغرب، ومهرجاناته، ورضاه وجوائزه، أغلب الأفلام المغربية في التعامل التسييحي مع التراث الخاص، مما جعل مجموعة من الأفلام لا تؤسس للطرح الجاد لمسألة الإشتغال على مكوناتنا الثقافية والجمالية ومن بين هذه الأفلام نذكر:

* «عرس الدم» للمخرج سهيل بن بركة: يجمع هذا الفيلم مجموعة من الأهازيج والرقصات في مستوى مهين من الفيلم، دون أن يكون هناك ما يبرر هذا التجميع وفي غياب تحفيزي واقعي وجمالي لذلك.

* قفطان الحب المنقط بالهوى» للمخرج مومن السميحي: لقد انزاح الفيلم من خلال رصده لوضعيات

شخصياته الرئيسية في مجموعة من اللقطات إلى إظهار تعامل غير طبيعي مع مكونات فضاء المنزل القديم من نقش، وزليج، ولباس الشخصيات، إلى الحد الذي جعل الراحل محمد الركاب يقول بصدد هذا الفيلم أن «به جانب 90٪ من الفولكلور سقط فيه مومن السميحي، فلم يتمكن من التخلص من أسر تصوير الجبص المنقوش والزرابي والقفاطين الخ... وهذه بضاعة صالحة للتصدير الغربي لأنها تروق الأجنبي كبطاقة بريدية أكثر منها كإنتاج للاستهلاك المحلي (4)، وقد يكون مرد ذلك كون السميحي اشتغل في هذا الفيلم على قصة للكاتب الأمريكي بول بولز الذي عرف عنه افتتانه كأجنبي بأشيائنا الخاصة وبمكونات ثقافتنا وفننا وأهازيجنا.

* البحث عن زوج امرأتي» و«للاحبي» للمخرج عبدالرحمن التازي: يتم فيهما التعاطي مع الفضاءات والتقاليد والسلوكات الخاصة ليس باعتبارها أشياء لها ما يبررها داخل نسقنا الثقافي الخاص، ولكن باعتبارها ظواهر عجيبة وعشوائية ومثيرة للغرابة، مما يدل على أن ما يسميه سمير أمين (5) بالتمركز الغربي كنظرة مهيمنة في الثقافة قد تحكمت في إنتاج الرؤية لدى التازي في اشتغاله على التراث في أفلامه المشار إليها.

إلى هذه النماذج يمكن أن نضيف عناوين أخرى من مثل «الزفت» و«باب السما مفتوح» و«ألف يد ويد» واللائحة طويلة من الأفلام التي اشتغلت على مكونات التراث من داخل رؤية الآخر وفي غياب رؤية واضحة للإشكالية التراثية ولإشكالية السينما والتراث، بل إن أحدث الأفلام المغربية قد اشتغل على التراث انطلاقا من رؤية غير واضحة للمسألة التراثية خاصة بالنسبة لـ «مكتوب» الذي أقحم طقس عيساوة والجذبة في فيلمه دون أن يكون هناك مبرر لذلك، ونفس الشيء بالنسبة «لنساء ولنساء» الذي ركز في بعض اللقطات على الأفرشة التقليدية في منزل أم زكية والبطلة الرئيسية دون أن يكون هناك ما يستدعي ذلك.

إن طغيان النظرة التسييحية في تعاطي الفيلم المغربي مع المسألة التراثية يعجل بضرورة استدعاء نقد الاشتغال على التراث في الفيلم المغربي، وهذا ما سنتطرق إليه في المستوى الأخير.

المستوى الثالث:

من أجل تثقيف الرؤية في الاشتغال

على التراث في الفيلم المغربي

يتأسس الاشتغال على التراث في المجال الإبداعي والخطاب الفيلمي داخل هذه الرؤية أو تلك؛ ويظهر تتبع اشتغال التراث في الفيلم المغربي أن أغلب النماذج لم تسع إلى تأسيس موقف صحي بصدد المسألة التراثية، مما يجعل الدعوة إلى تثقيف الرؤية بصدد مسألة التعامل مع التراث داخل الممارسة الإبداعية السينمائية عندنا مسألة ملحة وضرورية. بل إن

قضية إبداع الرؤية بصدد اشتغال التراث في السينما المغربية لا يجب التفكير فيها من خارج المشاريع النظرية التي خاضت بكثافة وعمق في قضية التراث، وعملت على تصنيف مجموع الرؤى في الفكر العربي الإسلامي، مما جعلها تختزل المسافات للمهتمين بالاشتغال الإبداعي على التراث، وأعني هنا بشكل خاص المشاريع الفكرية لكل من حسين مروة وطيب تيزيني ومحمد عابد الجابري وعبدالله العروي ومحمد أركون وغيرهم مع تطعيم الاستفادة من هذه المشاريع، بالاستفادة من القراءات النقدية التي حاولت بعض المشاريع أن تقدمها من أجل بلورة رؤية صحية في التعاطي مع المكون التراثي، كما هو الحال عند عبدالكبير الخطيبي في استراتيجية النقد المزدوج وعند سمير أمين في نظريته حول الثقافة. دون أن يلغي كل هذا إمكانية الاستفادة من تجربة الاشتغال على التراث لتأصيل التجربة الإبداعية في بعض المجالات، كما الحال في المسرح مثلا، الذي استطاع أصحابه ورواده تجريب صيغ فاعلة وجدية في توظيف التراث، وفي تثقيف وتأصيل التجربة الإبداعية المسرحية في مجالات التنظير والكتابة والإخراج.

إن كل محاولة لتوظيف التراث بعيدا عن تحديد أرضية صلبة لذلك، أو في غياب رؤية موضوعية تمكن من الإدراك الحقيقي والجاد للمسألة، سيورط صاحبها في تسطيح الرؤية وفي تبسيط الحضور التراثي في الفيلم المغربي، مما سيعطل بالضرورة فاعلية اشتغال السينما على مكونات الهوية الثقافية المغربية، وسيجعل من حضور التراث في الإبداع الفيلمي عنصرا لا يخدم في شيء مسألة تأسيس ملامح هوية سينما وطنية.

لقد تعدد الحضور التراثي في الفيلم المغربي، وتنوعت مصادره مما يجعلنا نحصر تجليات عديدة لهذا الحضور:

أ- حضور المقدس في تجلياته الدينية والبرانية والشعبية كأثر تراثي في مجموعة من الأفلام من مثل «السراب» و«للاحبي» و«نوح» و«باب السما مفتوح» و «الزفت» و«الناعورة» الخ...

ب- حضور الثقافة الشعبية كأثر تراثي، تجلى ذلك في مجموعة من النماذج من خلال مستويات عديدة كالرقص والإيقاع والنسيج واللباس وبعض الوضعيات الثقافية، وبعض المؤثثات الجمالية والفنية وتظهر في الكثير من الأفلام «كالسراب» و«الحال» و«تاغنجا» و«الناعورة» و«الزفت» و«مكتوب» و«عرس الدم» الخ...

ج- الحدث التاريخي كأثر تراثي ونمثل لذلك بنماذج من مثل معركة «أنوال» و«السراب» و«بامو» و 44- وأسطورة الليل» و«كابوس» و«الذاكرة 14» وأيام من حياة عادية» و«طبول النار».

وأشير في هذا الجانب إلى أن العلاقة بالتراث لا يجب أن تغطي على حديث العلاقة بالتاريخ لأن هناك من

المبدعين من يغطي بكثير من الإصرار، الحديث عن التاريخ بالحديث عن التراث (6)، فالحديث عن التراث هو حديث عن تراكم تاريخي في المجالات الفنية، والثقافية والإبداعية، وفي نسق السلوك، واللباس، والحركة، وإنجاز الكلام وفي الاشتغال على اللغة، وفي ممارسة الحب، والتربية، وفي التعاطي مع حالات الفرح، والحزن، والحرب، والسلم، والانتصار، والانهزام، والجوع، والبؤس، فالحديث عن التراث لا يجب أن يغطي على الحديث عن التاريخ بل يجب أن يفعله وينعشه حتى لا نضحي بالأسئلة المقلقة لصالح السؤال المتداول ولصالح الجدل المسموح به فقط.

إلى جانب الأثر المهاجر للمقدس، والثقافة الشعبية، والتاريخ يمكن أن نرصد تجليات أخرى لحضور أثر الذاكرة الثقافية والجمالية في مجالات بناء وتركيب عوالم الفيلم وشخصياته وفضاءاته وأزمنته وفي عنوان الفيلم وفي ملصقه، مما يدل على كثافة حضور التراث في السينما المغربية، إلا أن تعميق هذا الحضور وتثقيفه يبقى مشروطا بمجموعة من الأشياء التي من بينها أساسا:

* الحاجة إلى الوعي الاستعجالي من أجل إنقاذ الملامح الجمالية والفكرية والثقافية الآيلة للاندثار والمحور - في مجالات المعمار، والديكور، واللباس، والغناء والرقص، والفرجة الشعبية، والوضعيات الثقافية، والاحتفال، والحكي الشعبي، والإبداع الشعبي وكل ما له ارتباط بالمنسي الثقافي وبإبداع الهامش.

* تحيين الجماليات المنسية، وتثقيف الرؤى الساذجة الموجودة في تراثنا.

* وعي المسؤولية السينمائية في المساهمة في التحسيس بقيمة إنقاذ التراث الفني الخاص.

* ضرورة تفعيل الفيلم التسجيلي لتوثيق وحفظ جزء من ذاكرة الجمال والثقافة والإبداع في المغرب.

* ضرورة التوثيق سينمائيا لبعض المجالات المنسية، كالطقوس (كناوة، عيساوة، حمادشة، جيلالة) والرقصات (العلاوي، اقلال، احيدوس، أحواش...) والأهازيج وأنماط العيطة وشيوخ الإبداع الشعبي وبعض الظواهر الفنية والثقافية.

* الاشتغال على المتخيل الشعبي والذاكرة الشعبية لبناء متخيل الفيلم المغربي. مع العودة للتراث للبحث فيه عما يمكنه إغناء بناء بلاغة ودلالة، وجماليات وخطاب الفيلم المغربي.

* محاولة بناء تميز الرؤية الإبداعية بتأصيل إبداعية الفيلم أو بعض مستوياتها كما هو الحال بالنسبة لنسق اللباس مثلا، في فيلم «الزفت» للطيب الصديقي، الذي تأسس على مرجعية مسرح الطيب الصديقي الذي يوحي بدوره بأثر تراثي ما (لباس الملوك/لباس الإنسان العربي في الصحراء/لباس أولاد أحمد وموسى)، إنه لباس خاص يحيل على نفسه أو لا لكنه يظهر مدى تمثل صاحبه لمسألة الاشتغال على ذاكرة الملبوس.

لقد ساهم غياب تراث وافر في مجال الصورة عندنا إلى إحداث مجموعة من الاختلالات في تعاطينا مع النموذج المستورد الذي نتعامل معه مشخصا في تقنية السينما، كما ساهم الحذر الذي تم الترويج له في ثقافتنا وتراثنا بصدد قضية التصوير في تضبيب الموقف فيما يخص توظيف التصوير السينمائي لخدمة بعض الأغراض الجمالية والثقافية، منها أساسا مسألة الاشتغال على ذاكرة التراث، وقد أدى هذا إلى إنتاج رؤية مأزومة في مجال الاشتغال السينمائي على التراث خاصة أن السينما هاجرت إلينا من الغرب حاملة معها منطق التمركز الغربي الذي يسعى إلى إخضاع المتعدد إلى نموذجه ويسعى إلى تجنيس العالم وفق رؤيته، هذا في الوقت الذي لا يزال المثقف المغربي والمبدع السينمائي المغربي لم يتمثل بعد شرط تثوير الثقافة وشرط تثوير الإبداع، ولم يدرك بعد أن ثقافة الثورة تتجلى في «تنوع وتعدد الأساليب والوسائل الباحثة عن ثقافة لا نموذج مسبقا لها (......) فلا ثورة في الثقافة من دون تعددية تحاور معنى الثقافة والثورة، وتنقد كل نموذج سائد ومألوف»(7).

خلاصة أقول إن الاشتغال على التراث في مجال السينما المغربية مطالب بالتحرر من رؤية الآخر ومن نموذجه ومن ظله كذلك، لأنه في غياب هذا التحرر يصعب الحديث عن محاولة لتأصيل التجربة السينمائية المغربية، كما يصعب الحديث عن أي تصور موضوعي لإمكانية فك الإرتباط برؤية الآخر، مما يعصف بكل محاولة لتثقيف الممارسة السينمائية المغربية ولتجذير أسئلتها وقضاياها التي من بينها أساسا قضية الاشتغال على التراث التي تعتبر مدخلا أساسيا لتأسيس ملامح سينمائية مغربية.

الهوامش:

(1) محمد عابد الجابري - التراث والحداثة - المركز الثقافي العربي - بيروت 1991 ص: 24.

(2) توفيق سلوم - نحو رؤية ماركسية للتراث العربي - دار الفكر الجديد - بيروت 1988 - ص 18.

(3) عبدالكبير الخطيبي - الاسم العربي الجريح - ترجمة محمد بنيس - دار العودة بيروت 1980 ص 13.

(4) محمد الركاب - بصمات في الذاكرة الرمادية - إعداد وتقديم - مولاي إدريس الجعيدي - المجال - الرباط 1993 م - ص: 90 - 91.

(5) سمير أمين - نحو نظرية للثقافة - معهد الإنماء العربي - 1989.

(6) نعمة خالد - بانور اما سعد الله ونوس - مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات - العدد 16 السنة 4 - 1997 ص 7.

(7) فيصل دراج - بؤس الثقافة في المؤسسة الفلسطينية - دار الأدب - بيروت 1996 - ص 92.



• أحمد السقاف

وجه الشيخ عبد المقصود خوجه صاحب منتدى الإثنينية بجدة دعوة للشاعر السقاف لتكريمه مساء 22 / 4 / 2001، وكانت هذه القصيدة:

سـلامٌ رائـعُ الـنَّفـحـاتِ عـاطـرْ
على أهـلِ الـحـمـيـةِ والمـآثـر
لـعُـشـاقِ الـثَّـقـافـةِ وهـي نـورٌ
يُـضـيءُ القلبَ فـيـنـا والبـصـائـر
أتـيـنـاهُـمْ ونـحـنُ عـلـى يـقـينٍ
بـأنَّـا قـادِمـونَ علـى أكـابـر
لـهـم فـي المرفـأ المرمـوقِ ذكـرٌ
تُـردّدُهُ الـعَـوَاصِـمُ والحـواضـرْ
وجُـدَّةُ قـد غَـدَتْ أزْهـى المـوانـي
وأحْـلَـى مـا تَـقَـرُّ بـهِ الـنَّـواظِـرْ
تَـعَـشَّـقَـتِ الـرُّقـيَّ فـأبْـرَزَتْـهُ
رُقِـيًّـا لايـجـولُ بـأيِّ خـاطِـرْ
وَ دَرَّبـتِ الـشَّـبـابَ عـلـى المعـالـي
فـحـازوهـا جَـهَـابـذة عَـبَـاقِـرْ

سلوا عنها الحَجِيْج وقدْ تَوَالَوْا

كسيلٍ من أعالي الشُّمِّ هادِرْ

تَلُفُّ جُموعَهُمْ بحنانِ أُمٍّ

رؤومٍ تَسْتَبِدُّ بها المشاعر

خُطَى أمّ القُرى التزمتْ فزالتْ

متاعبُ في المناسكِ والشَّعائر

وما البيتُ العتيقُ سوى مَلاَذٍ

لكّلِ مُقصِّرٍ ولكُلّ عَاثِرْ

دُعاءُ التَّائبينَ بهِ مُجَابٌ

لدى ربٍ عظيمِ الشأنِ غَافِرْ

***

أَجُدَّةُ لا أراكِ اللّهُ بَغْياً

ولا عانى بنُوكِ عَذَابَ غادر

غَزَانَا ناكِرُ المعْروفِ فجراً

بقومٍ ظالمينَ بِلاَ ضمائر

فصالُوا كيفما شاءُوا وجالُوا

وهَامُوا في المآثم والمجازر

ولولا مَنْ بَرَاهُ اللَّهُ فهداً

لِيَدْفَعَ عن جزيرتنا المخاطر

لكنا لم نَزَلْ أَسْرى المآسي

نُجَرَّعُ عَلْقماً من كفّ آسِر

***

أَجُدَّةُ والحديثُ له شجونٌ

وبعضُ القولِ يُحْبَسُ في الحناجر

مضى عَقْدانِ والجَلَسَاتُ تَتْرَى
ولم نَرَ في التعاونِ مِنْ بَشائِر
طموحُ النَّاس مَدفونٌ عليه
ألوفٌ لا تُعَدُّ من المحاضِرْ
حرامٌ أنْ نُقيم على شَتَات
ونحنُ أولُو الوشائجِ والأواصِرْ
وعارٌ أنْ نُطَأطِئَ لابْتِزازٍ
صَفيقٍ يستعينُ بضَعْفِ حاضِرْ
جزيرتُنا متى اتَّحدَتْ أقَامَتْ
صروحاً للمهابةِ والمفاخِر
لها بالأمسِ تاريخٌ عظيمٌ
تَحَارُ لَهُ المصادرُ والمنابِر
فصرنا في الحضيضِ وما سلمنا
من الأرذالِ أبناءِ الفَوَاجِرْ
أتَوْنا من مَوَاطِنِهِمْ تِباعاً
بخطة حاقدٍ وقرارِ كافرْ
وكَنْعَانُ الأبيُّ شُمُوخُ طودٍ
يُقاتِلُ في المدائنِ والدَّساكِرْ
سَيَلْفِظُهُمْ كما لُفِظوا قديماً
ويُبْطِلُ بالإرادةِ سِحْرَ سَاحِرْ

***

بني قومي على الأبوابِ عَهْدٌ
جديدٌ يا أحِبَّةُ غَيْرُ عاذِرْ
فهُبُّوا مُبْعِدين فمَنْ توانى
يجدْ ترتيبَهُ بَيْنَ الأواخر
وما يُجْدي الحديثُ عن الخوالي
وعَنْ أسْيافِنا وعَنِ القَسَاوِرْ

تولَّى كُل ذلكَ وهو عَهْدٌ
مُضِيءٌ ليس يَجْحدُهُ المكابر

فنحنُ اليومَ نُقْحَمُ في حياةٍ
تنوءُ بكلِّ نادرةٍ ونادر

حياةٍ لا يُواكِبُهُا جَهُولٌ
ولا يدنو إليها أيُّ قاصر

وقالوا إنَّها شَرٌّ فقُلْنا
لقد جَهِلوا فهذا الحكمُ جَائر

أتُجْتَنَبُ البحارُ لعُنْفِ مَوْجٍ
وفيها الخيرُ يَسْبَحُ والجواهِرْ؟

ويُحْجَمُ عن فضاءِ اللَّهِ خوفاً
ويُتْرَكُ للمقامِرِ والمغامِرْ؟

ردوها يا بني قومي وإلاَّ
بقيتم في الهوامشِ والمظاهِرْ

سباقُ العلْمِ يُطرِبُ كُلَّ شَعْبٍ
يُصِرُّ على التَّنافُسِ وهو قادر

فَمَرْحَى للذي يَقْضي اللَّيالي
يَفُكُّ رُمُوزَهُ والطَّرْفُ ساهِرْ

***

ويامَنْ كرَّموا شعري حَلَلْتُمْ
بركنٍ دافيءٍ في قَلْبِ شاعِرْ

فأنتْم للثَّقافةِ خيرُ عَوْنٍ
وفضلُكُمُ على الإبْداعِ ظاهِرْ

وهَلْ أنْسى الحفاوَةَ حينَ جَاءتْ
بحفلٍ زَانَهُ الفُضَلاءُ باهِرْ

سلمتمْ أيُّها الأحبابُ إني
مُغادِرُكم، وقلبي لَنْ يُغادر

العودة إلى الأرض المحررة

(إلى رفقائي صناع الكلمة الشرفاء شعراء وكتاب مصر والكويت)

• شعر: حسن فتح الباب

الليلة موعد أحبابي
إني أنتظر
والوجد يسهِّد أجفاني
صبرا يا قلبي
مازال الركب على الدرب
يحدو أشواقي بالحب
لا تهتف باللحن الشاجي
أوقد شمعة
فالريح من الشرق على بابي
تلقى ما حمَّلها أصحابي
كنزا من أنفاس عَطِرة
....
الخطوة أمنية حلوه
والضحكة لرفاقي
والخفقة في صدري غنوة
تنسج لي أفراح العودة
فالليلة موعد أحبابي
....
الأيدي تمتد فتزهر

في روحي أغصان من ورد
ويغني عصفوري الأخضر
أحلام الغد
مرحى يا رفقائي
يا عشاق الإنسان
الرحلة كانت قبل الفجر
والقمر الساري لم يسفر
عن وجه صديق
وحملتم مأساة الليل
إني أعلم
ألمح في الوجه نثار غبار
وعلى المنكب من أطباق الغيم
بعض رماد
دميت أقدام تصعد فوق السفح
والسفح تجلله الأشواك
وبلوتم ما صنع الويل
إني أعرفها
أشباحا خائنة الأعين
كم غرست شوك الحقد الأسود
في القاع على درج السفح
حتى القمة
هاقد عدنا
لم يكذب رائدنا اللماح
لما أذّن إن الفجر على الأبواب
والجبل الصاعد في شرفات الأفق
درع لمدينتنا السمراء
في مهد الوادي تحت ذراع النهر
مرحى يارفقائي مرحى
العود حميد
أيديكم يغمرها ظل البيدر
وتضحك الأوجه

وعبير الأرض الفاغم يسبي الروح
إن تخلف أشواك الحقد الهاوي
بعض جراح
لا ضير
فلتبق عذابات الرحلة
تذكارا للإنسان الصاعد
....
العود حميد يا عشاق الإنسان
يا صنّاع الكلمة
غنوا الشمس على أبيات الأحرار
....
غنوها في عين مدينتنا
وعيون الأحباب الشرفاء
في عالمنا الآتي الأكبر
غنوا لن يفنى سحر الكلمة
غنوا فالليلة موعد أحبابي



يرتبون الريح حين تفر من قمصانهم

● شعر: عبد الله السمطي

عبروا إلينا ضفة الأحزان.. أولهم أساطير وآخرهم حنينْ
عبروا إلينا فجأة.. لم ننتظرهم جيدا. لنضيء قنديل السنينْ
ذهبوا إلى أقصى الوضوح. هناك بين قلوبنا.. صدعوا بما كتم الجنونْ
قالوا بأن بلادهم كبرت على شهقاتهم.. وبأنهم لا يصغرونْ
قالوا حديثا عابرا.. ومضوا يصيدون الضحى بحواسهم لا بالظنونْ

****

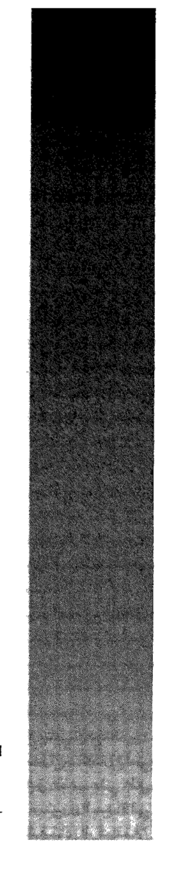
حبرُ الدماء يفوح من أشباحهم، وخطاهمُ ترتاب من عبق السكونْ
لا فرق عندهمُ إذا سميناهم الشهداء أو قتلى المصير المستكينْ
سيرون أنْ من حقهم أن ينهبوا لحظاتنا لتطول أعمار اليقينْ
سيرون أن من حقهم أن ينبشوا الماضي علينا حين ينتفض المنونْ
سيرون أن من حقهم أن يقتلونا كي نرى جثث الغياب المستبينْ
وقفوا على شرفاتهم ليحدقوا في أرضهم.. والرملُ يلهجُ بالحنينْ
وقفوا طويلا ينتظرون سماءهم.. في زرقة مرت كحلم العاشقينْ
سيرتبون الريح حين تفر من قمصانهم لتصوغ اسما للجنونْ
ويسطرون مدائح اليرموك بين قلوبهم.. فالنبض نصرهم المبينْ
أوطانهم أبصارهم. ولذاك سوف يخبئون دماءهم خلف العيونْ
فإذا رأوا نظرتْ جراحٌ منهمُ.. وإذا خبوا في الروح يبصرهم أنينْ
قد يحملون بلادهم شجرا لترتبك الفصول ـ تصيرُ أقرب ـ في الغصونْ
عكا تحاصرُ دمعهم، والقدسُ تذهبُ للصلاة عليهمُ في كل حينْ
والبرتقال هناك في يافا يصيرُ حجارةً ليحرر الأفق الجنينْ
ماتوا وعادوا ثم ماتوا كي يروا وطنا يخايلهم على عبق دفينْ
لم يرثهم أحدٌ سوى شجر الطريق.. وغيمة ترتابُ في الزمن الضنينْ
عبروا إلينا.. فجّروا لحظاتنا، حتى يعود الله للقدس الحزين.

عاصمة اللقيا

• علي سويدان

إيمـاؤكِ وضّـــــــــــــاءُ الـكَـفِّ
وعــــيـــونُكِ تحنُو فــتَـــحُـــفىً
وَهِـبَـــــاتُ الأشـــــواقِ مـنـالٌ
تـتــــــــــوردُ فـي أبــهـىْ طـيـفِ
لا أدرِي هــلْ أنــتِ مـــــــــــلاكٌ
أم مــــســــحـــة أنـوارِ اللُّطْفِ؟!
لـؤلـؤةٌ تـشـــــــــرِقُ فـي قـلـبِـي
آفـــــــاقـــــاً. هلْ أمْـلِـكُ أُخْــــفِـي؟
تـتـــــوالـىْ آمــــالٌ تُـحْـــــيـي
أنـفــــــــاسِـي. يـا دار الـوصْـفِ
أنْـسَـــــــابُ إلـيـكِ ألا ضُــــمِّـي
لحـــــــــــاتٍ، بـالـلـهِ وهُـفّـي

إني أشتاقُ، ومَنْ يهوى
يَتلمَّسُ آياتِ العطفِ
يا كلَّ شُروقٍ يتجلَّى
والطيرُ تَتَابعَ في صَفِّ
لو جُمِعَتْ أزهارُ الدُّنْيَا
مِنْ كلٍّ جِنانٍ أو صِنْفِ
لو جاءتْ كلماتُ الفصحى
والنطْقُ تَلألأ في لَهْفِ
لو وقفَ الحُسْنُ على مَرْآى
والكأسُ تَأهَّبَ للرَّشْفِ
وتراقصَ خطوٌ وَتَولَّى
كلَّ الأنْظَارَ لِكَيْ يُضفِي
لبهرتِ الكُلَّ أيا سُكْنى
للروحِ وعقلي والطرْفِ
عاصمتِي عاصمةُ اللُّقْيَا
لمساتُ الأنفاسِ وكَفِّي



■ التربة / شهادة

غنيمة زيد الحرب



• غنيمة زيد الحرب/ الكويت

حين تقلبت في غرفتي الضيقة، استعدادا للخروج من بابها المغلق، كانت أمي تستعد لاستقبال شيء ما.

تحركت، فوضعت أمي يدها على موضع الحركة وهي تتألم بلذة ويقشعر بدنها فرحا بدبيب أنفاسي بين حاجزي الوجود والعدم.

ازدادت تقلصات رحمها حين بدأت حركة قدمي الصغيرتين تطلعاً إلى الحياة، وإصرارا على مغادرة المضيق الفاصل بيني وبين اسمي في سجل المواليد.

ارتدت عباءتها على عجل وقطعت المسافة بين بيت أبي في ـ الصالحية ـ وبيت أبيها في منطقة ـ القبلة ـ فيما يعرف الآن ـ بالمباركية ـ وأنا أتقلب في أحشائها، أستعجل الخروج في شغف لمعرفة الحياة التي لم أكن قد تذوقت قطرة من رحيقها بعد.

وصلت أمي فدبت في المنزل الكبير حركة غير عادية.. أشياء لا أتذكر الآن منها شيئا.. تفاصيل صغيرة تحدث آلاف المرات في بيوت متعددة في أرجاء الكرة الأرضية.

أصرخ فيبتسم الجميع.. أقابل فرحهم بمزيد من البكاء وكأنني أعاقبهم على سعادتهم بقدومي.. ألتصق بصدر أمي وأستسلم لغطاء حنانها فأشعر بالدفء وأنام.

شيء ما يلسع بدني الصغير، فأعود إلى الصراخ.. تهرع أمي بجسدها المرهق، تضعني على صدرها وتفتح صنبور الحياة في فمي فتتحرك شفتاي الرقيقتان تمتص عسل الوجود، أشبع.. أنتشي.. أستسلم لإغفاءة جديدة.

يهطل الحليب في عروق كياني

يوما بعد يوم.. أبدأ بالتعرف على أبي وأتجاوب مع مداعبات شقيقتي - التي أعادت البهجة إلى والديّ بعد أن فقدا ابنهما البكر في عامه الأول.

أتدرب على السباحة في بحر من الحنان عميق.. يشتد ساعداي فأمسك بقدح الحليب.. ولكني لا أستغني عن صدر أمي، أعود إليه.. أحمل ثديها بيدي الصغيرتين.. أضع حلمتها في فمي، فتستسلم لشقاوتي وتبتسم بأمومة لا تعترف بالحدود.

كان لابد من الانفصال عن الجسد الذي كنت جزء منه، وكان الانفصال شديد الوقع على بدني الرقيق، الذي نال من التدليل القسط الأوفر.

تتهدل شفتي السفلى استعدادا للبكاء حين تتركني أمي في ساحة المدرسة، وأنا أكاد ألمح في مقلتيها الواسعتين بريق الدموع..

تخبئ مشاعر الألم تحت «بوشيتها» الرقيقة - بينما تعترف فيما بعد - أنها ما كادت تغادر بوابة المدرسة حتى استسلمت لنوبة من البكاء، وهي تتصورني أقلب نظرات الفزع بين وجوه غريبة في مكان جديد.

يمر العام الأول بين حبي للمدرسة وخوفي منها، بينما أستمتع بمحبة مدرساتي وتدليلهم لي، إذ كنت طفلة جميلة الملامح، ذات وجه صغير حالم، متوجا بشعر طويل يتأرجح بين الليل والغروب.. وذكاء فطري يأكله الخجل فيقاوم بكلمات مختصرة.. موزعة بين الشفاه والورق.

انقضت السنوات الخمس الأولى، داخل العاصمة (الكويت)، بينما بدأت مرحلة جديدة في (حولي)، ولا أدري هل أسميها مدينة أم قرية أم ضاحية.

كانت (حولي) تخلع دراعة الأمس، استعدادا لارتداء ثوبها الجديد الذي حاكته لها أنامل النفط المتوهجة باللهيب.. بينما تتشبث الرمال بأرضها في محاولة لمقاومة الاسفلت الممتد إليها من المدينة.. كانت تبدو - ببيوتها الطينية المتلاصقة، وسكيكها الترابية، وساحاتها الواسعة المعروفة باسم - البرايح - كبحار يستقيل من البحر بعد أن تحول إلى سمكة تموت خارج المياه.

حيث تتفتح البراعم في الأماكن المشمسة، والفضاءات الممتدة، تفتح في (حولي) برعم موهبتي.. حين لسعتني ملكة النحل ذات ضحى مشمس.. فسالت الكلمات بين شفتيّ الطفلتين، وتدافعت أفواج الأحرف واثقة بخجل، مترددة بكبرياء.. متأرجحة بين البوح والهمس.. مكملة للثغة الأيام الأولى التي كنت أردد خلالها أغنيات صغيرة، أشبه بالحكايات المنغومة وكانت أمي تسميها: شعرا.

كانت حافظتي تلتقط قصائد «أبي» وتسجلها في وريقات الذاكرة.. وكانت أمي تطلب مني باعتزاز بأن أسمع صويحباتها ما أحفظه من شعر أبي.

بين تعثر الخجل، وسحر الأبيات الموزونة، كنت أخرج من شرنقتي لأعانق العرائس المتحدرة من أصقاع الذاكرة الطفلة، بينما تهز أمي رأسها إعجابا.. وتتمتم بالمعوذتين.. وكانت

حين يجيء أبي تخبره بحصيلة اليوم، فيبدو مغتبطا سعيدا، يستعيد ما رددته على مسامع صويحبات والدتي وهو يتمايل طربا وابتهاجا بموهبتي في الإلقاء وفي الإبداع - فيما بعد.

نشيد.. وحناجر.. وصغار، وجدران لا تمنع شمس الفرح الطفولي من التلصص على التمارين الصباحية، تمارس من قبل الأذرع الطازجة والسيقان الحية.

أيام كأنهار تتغلغل في شريان الحلم الأخضر، لتسفر عن يقظة قلب لا يغفو.

يتصاعد الغناء موقعا على مسامع الكون إمضاءات الزمن الأول، ويخر من سماء الأصوات وتر يثقب آذان الليل المتصنت ليمنعه من استراق الأنغام الفطرية، واقتباس لثغة الأحلام الوليدة.

نغم.. حلم.. أسطورة.. والطفولة ملكة تبث برامج الضوء على وجه الأرض صباح، مساء.. وتضع الإشارات الضوئية في دروب المركبات الضالة لتحد من سطوة الحديد..

عالم من الرسوم المتحركة والعصافير والفراشات، وحداء الصحارى المتعطشة إلى اللغة الخضراء.

غيث من الأصوات المعتقة في قارورة الأساطير الأولى، والحكايات المشتعلة بالدهشة..

كان بيتنا هناك ينمو يوما بعد يوم بما يضيفه إليه أبي سنويا من غرف ومرافق ولمسات جمالية، يحاول من خلالها - قدر استطاعته المادية - أن يوفر لنا الأجواء المناسبة لطفولة عذبة.

وكانت شجرة القرنفل التي غرسها في «حوش» منزلنا العربي الصغير، تنمو معنا.. بينما كنا - أنا وأختي - نقارنها بقامتينا الصغيرتين فرحتين بأزهارها المتفتحة.

نظرت يوما إلى بركة المياه التي تتوسط فناء المنزل، وأنا أنقل إلى أبي ما يختلج في غور طفولتي البريئة:

- أبي.. أتعرف أنني أتمنى أن يتحول الماء داخل هذه البركة إلى أوراق مالية.. وأن تمتلئ بالنقود حتى فوهتها.

عقدت الدهشة حاجبيه المبلولتين بماء الفضة، وقال بين دفتي الخوف والاستنكار:

- لم أكن أعرف أنك طماعة يا ابنتي إلى هذه الدرجة.

أجبت على الفور: لا.. لا يا أبي أنا لا أريد هذه النقود لنفسي.. بل أريد أن أوزعها على الفقراء في كل مكان.

ازداد الخوف في ملامحه الأبوية، وحلّت الشفقة مكان الدهشة بينما كانت الكلمات في فمه تمتزج بالتنهدات:

- يا ابنتي دعي الكون لخالق الكون.. الله هو الخالق.. الرازق.. إياك أن تحمّلي نفسك ما لا تطيق، فالدرب لايزال أمامك طويل.. تعاملي مع الأشياء كما هي في الواقع، لا كما تتمنين أن تكون..

أشياء صغيرة لازالت تعشش في الرأس المثقل بالسنوات.. وسيول لأحداث مضت مخلفة في النفس

أخاديد الزمن الآخر.

حينها كنت أكتب في صحيفة الحائط المدرسية، في المرحلة المتوسطة.. في دفتر أيامي البعيدة..

«عذبتني أغنيات البائسين

ودموعي أغرقتني من دموع الآخرين

آه لو أحيا لنفسي
دون أن أصغي
لزخات الأنين

***

ليت أشعاري طعام
لمقيمين الخيام
في متاهات الصحارى
والبراري
والظلام..

............»

لازالت هذه الأبيات الصغيرة المتعثرة، على ركاكة صياغتها.. وبساطة صورها تمثل «الأنا» الحقيقية التي اختفت ذات يوم خلف صخرة خرساء خوفا من العاصفة، ولاتزال تختبئ، على الرغم من أن المرآة قد استبدلتها بمرآة أخرى.

لاتزال الذات الأولى - اللامرئية - مغمورة في الصميم تقاوم الصخور والأنواء وتكتنز كينونة البراءة والجمال في صندوق الزمن المغلق..

كينونة غير قابلة للانقراض، ولكنها تحجب حجمها اللامتناهي خوفا من الأضداد.. خوفا من القول إنها شبح يخرج من حفر الآثار المهجورة.

كينونة تجامل الوقت فتفشل..

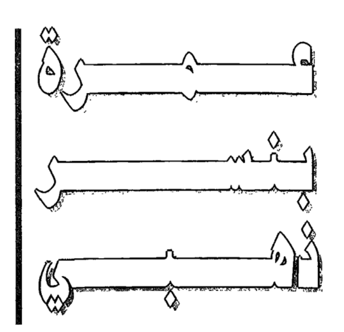
يتصاعد غبار الأيام المسرعة نحو بوابة الغروب، بين أحداث ووقائع وأحلام.. وتكاد الأيام المتبقية تتعثر بغبش الأزمنة وهي تركض نحو مخبئها الأخير، بينما تظل الروح متوهجة في هضاب الجسد.

تتحول الكلمات المتعثرة في قاموس العمر إلى مجموعات شعرية ويبقى السؤال:

هل استطاعت الدفاتر المثخنة بالسطور أن تعوض الحروف الأولى.. تلك التي كانت تصب لثغتها في مسامع الطير والعشب والتراب، قبل أن يصيبها عيار الزمن المنطلق من تقييم الآخرين.

هل استطاعت المطبوعات المتأخرة أن تحقق شيئا مما حققته أغنيات الطفولة المنبثقة من الذات المتحررة من الآخرص.

تقطر الإجابة من أنفاس الزمن المنصهر بالأحداث.. تنمو.. تتكاثر، لتملأ الكتاب الذي كان علقة في رحم الغيب الماضي.



قصة: نيروز مالك

كانت رسالته مختصرة، قاسية، شعرنا بعد الحزن عليه بالغضب. لماذا هذه الفعلة؟ ماذا سيقول الناس؟ وهنا، عندما رأت الوالدة، إننا سننهش الوالد أوقفتنا بحدة وقالت: دعوكم مما سيقوله الناس، أو معرفة الأسباب لما قام به؟

التفتنا إلى بعض ونحن لا نصدق ما تم ووقع! كان انتحار الوالد أشبه بالكابوس بعد أن أمضى أسبوعا من أمتع الأسابيع معنا، بعد خروجه من عزلته. كان مشرقا خلال أيام الأسبوع، لقد ارتحنا تماما، قلنا في أنفسنا، ها قد عاد إلينا.

لقد استغربنا ذلك أول الأمر! ثم فرحنا جدا. لقد خرج معنا لأول مرة منذ سنوات إلى السيران والتنزه في الحدائق، وسمعنا لأول مرة، بعد سنوات ضحكته.. لم نصدق أن للوالد هذه الضحكة الرنانة الصافية.. لقد تمنينا خلال الأسبوع الفائت أن يأتي العم النقيب ليرى ما حل بالوالد.. حتما لن يصدق لو أخبرناه بأنه ذهب معنا إلى السينما.. لقد ارتاح البيت كله لذلك تنفسنا الصعداء جميعا، غمّ أزيح عن صدورنا بعد أن كنا نشعر بألم قاتل، وهو يدخل غرفته بعد أن يتناول قليلا من الطعام معنا دون أن ينبس بكلمة. كنا نتمزق وهو يغلق

باب الغرفة على نفسه ولا يخرج منها أياما بكاملها!

ماذا حدث؟ هل كان يخدعنا خلال أيام الأسبوع الماضي؟ هل كان يرتب أمر انتحاره في ذلك الجو الجديد الذي رأيناه فيه؟ لماذا خرج من عزلته وصمته وزهده في الحياة خلال الأيام القليلة الماضية؟ ماذا أراد أن يقول لنا بذلك؟

التفت العم النقيب إلينا وعلى وجهه مسحة من العجز. ثم قام ومضى منكسر الظهر بعد أن قدّم لنا تعازيه. لم ينطق بحرف، لم يبد ملاحظة، لم يسأل إن كان هناك سبب مباشر وراء انتحاره؟

كان، عندما يأتي إلينا، يدخل على الوالد في غرفته، كثيرا ما سمعنا عتاب العم النقيب وهو يقول: يا رجل متى ستخرج من سجنك هذا الذي وضعت نفسك فيه؟ ثم يضيف: اخرج إلى الدنيا، اترك عالمك اليائس هذا، كفاك عيشا في الأوهام.. لقد فاتنا القطار يا سيادة الرائد.. أم أنك نسيت أننا تخطينا السنين؟ أيّ لو بقينا في عملنا كطيارين لأُحلنا اليوم على التقاعد.. من بعد هناك يتذكرك أو يتذكرني حتى يهرع إلينا ويطلب منا العودة إلى ما تريد؟. أفق يا صاحبي وعش ما تبقى لك من العمر مع أولادك وزوجك.

كنا نشعر بقلق عندما كان عمنا النقيب يتأخر في المجيء إلينا. كنا نُمني النفس في أن يقدر على إقناع الوالد بترك عزلته وصمته والخروج إلى الحياة من جديد.

كنا، في بعض الأحيان، نغضب من الوالد، فيصرخ أحدنا: ماذا دهاه حتى يغلق على نفسه الباب طول النهار؟ هل يشعر بالعار منا؟ كانت الوالدة تصرخ بنا، أن نسكت. ثم تضيف: أم نسيتم أنه والدكم؟

كنا نتنهد بأسى ونقول: كلا. لم ننس.. ولكنه هو الذي ينسى أن له أولادا..

كانت الوالدة تجيب بصوت خافت: لا تظلموه.. هو لم ينسكم ولا يمكن أن ينساكم..

وذات يوم سأل أصغرنا من الأولاد: ماما.. اخبرينا عن أسباب عزلته.. فأجابت: ليس هناك أسباب لعزلته، إنما مزاجه هكذا! وكان ما تلبث أن تدير وجهها عنا وتستمر في الحديث: وهل الذي فعلوه به كان قليلا؟ ثم أضافت موضحة: هم يتشاجرون ويتناحرون على المناصب والمكاسب، أما الذين يقفون موقف الحياد منهم، فيدفعون الثمن.. ثمن صراعاتهم واقتتالهم. يقولون لك، نحن لا نثق بالذين يدّعون الحياد.. لذا عليك بحمل حاجياتك والخروج من مكان عملك، مع قرار إحالتك إلى التقاعد.. هذا ما كنا نسمعه بين حين وآخر من الوالدة. أما الوالد فكنا نسمعه في أحيان أخرى يقول فيها لعمنا النقيب: قل لي، لو كنا، وقفنا مع طرف منهم وشاركنا في صراعاتهم، هل كانوا قد استغنوا عنا يا ترى؟

كان الوالد ما يلبث أن يجيب بنفسه على سؤاله: لا أعتقد يا نقيب رشيد، لا أعتقد.

كان عمنا النقيب يضحك ويقول:

دعنا من هذه الحكاية يا رجل، لقد أصبحت قديمه، مضت عليها سنوات طويلة.. خَلنا بيومنا هذا وما يجري فيه.

كان الوالد يرد باحتجاج: لا.. لا.

ثم يعود إلى صمته ويغرق في صمته في عزلته.

كنا صغارا عندما وقع العدوان الإسرائيلي في (حزيران 67)، كان الوالد قد تناقش طويلا مع عمنا النقيب، ثم انتهى به الأمر إلى القول: حضّر نفسك، لقد ساء الوضع، لن يلبثوا أن يرسلوا وراءنا. ثم يضيف: حتما يشعرون الآن بالخطأ الذي ارتكبوه بحقنا يا نقيب رشيد. ثم أضاف منتقدا: نعم رغم احترامي لكل الطيارين، أقصد طياري اليوم، ولكنهم ما زالوا أغرارا في شؤون الطيران، ليس لديهم الخبرة الكافية، والدليل على ذلك ما حل بهم؟ لو كنا في مكانهم، لا أعتقد أن نتائج الحرب كانت على الصورة التي نراها اليوم؟

كان عمنا النقيب يقتنع بكلام الوالد أول الأمر، ولكنه ما يلبث، بعد أيام، أن يشك بكل كلمة قالها، فيصرخ وهو يلوح بيديه: كفاك أوهاما يا رجل.. من لديه الوقت الآن حتى يفكر بنا؟ إنهم يفكرون بأمور أخرى.

يوقفه الوالد قائلا: لا تخطئ يا نقيب رشيد. أنت تعرف ضباط سلاح الجو.. إنهم ليسوا كبقية الضباط!

كنا نسمع رد عمنا النقيب: يا سيادة الرائد، أنا لا أشكك بما تقوله، إنما.. لا أعرف.. لقد تغيرت، هكذا أشعر، الدنيا والقيم والأفكار التي كانت سائدة في أيامنا. ثم أني أسمع اليوم بعض الحكايات التي يقشعر لها البدن.

يصرخ الوالد بعمنا النقيب: لا تخطئ. من أُولى صفات الجندي الانضباطي هي عدم السماح لنفسه بالاستماع إلى الإشاعات التي يروجها الطابور الخامس.

يرد عليه العم: لا إشاعة ولا من يحزنون.

وهكذا تشتد المعركة الكلامية ما بين الرائد، والدنا، وبين النقيب، عمنا، ما تلبث أن تهدأ ولا نعد نسمع كلاما مفهوما منهما.. ومع عودة الوالد إلى عزلته وصمته، تعود الوالدة إلى حزنها رغم محاولاتها في إخفاء ذلك عنا.

كان الوالد يغرق نفسه في قراءة الكتب في الشؤون العسكرية.. كنا نتساءل: لماذا يخرج الوالد كلما سمع عن معركته ما بيننا وبين إسرائيل، من عزلته وينشط على كافة المستويات؟ لا يترك المذياع من يده، يبحث بين محطات العالم عن الأخبار، يلف ويدور في أرجاء البيت، ثم ما يلبث أن يضحك وهو يسأل عن عمنا النقيب: لقد تأخر! ليس من عادته أن ينقطع عنا! يتابع: كان من المفروض أن يأتي إلينا؟ ثم يلتفت إلى الوالدة: أيمكن أن تكونوا قد أزعجتموه بأمر ما، فزعل..؟

كانت الوالدة تؤكد له بأن أحدا لم يزعجه. أما أسباب انقطاعه عنا فالعلم عند الله؟

يسأل لا على التعيين: هل سمعتم الأخبار؟ هناك اشتباك بيننا وبين القوات الإسرائيلية.

يعود إلى لفه ودورانه على أرض الغرفة، وهو يحمل بين أصابعه «الترانزستور» ويقول: بودي لو أنهم قدموا تفصيلات أكثر..

وكان ما أن تأتي ساعة العصر حتى يقرع العم علينا الباب، يدخل على الوالد وهو يشير بإصبعه أن لا يسأله عن أسباب تأخره في المجيء. ويضيف: سأحدثك عن هذا الأمر فيما بعد. أما الآن، فعليك أن تفتح على إذاعة «مونتي كارلو» أعتقد، رغم انحيازها،، تحمل بين ثنايا أخبارها بعض الحقائق..

وهكذا يصبح بيتنا من جديد خلية نحل، حوار ونقاش، دخول إلى الغرف والخروج منها. الذهاب إلى الشرفة، الجلوس فيها، شرب الشاي والقهوة طوال ساعات.. كل هذا مع احتداد النقاش بينهما..

كانت المناقشة تأخذ مستويات عديدة، عسكرية، سياسية، اقتصادية وحضارية. كان عمنا النقيب يغضب بشدة وهو يقول للوالد: كفاك أوهاما، لو تخرج إلى الشارع وتجلس في المقاهي، وتُحادث الناس لعرفت الحقيقة.. ما يلبث أن ييأس فيطرق ويقول قولا آخر يؤيد فيه كلام الوالد: نعم.. لا بد لهم من استدعائنا في نهاية الأمر.. لا بد.. ثم يعود ليشكك بكلامه من جديد فيرد على نفسه بغضب: ولكني يا سيادة الرائد أعتقد لن يفعلوها إلاّ عندما يفكرون بخوض معركة حاسمة، معركة فيها حياة أو موت.. عندما تحدث مثل هذه المعركة، سيأتون إلينا، يقولون لنا: هيا. لقد آن لكم أن تعيدوا القوة إلى نصابها.. ثم يقطع العم حديثه ويسأل الوالد: هل ستذهب في هذه الحال يا سيادة الرائد؟

كان الوالد يرفع رأسه باستغراب ليقول مؤكدا: طبعا سأذهب. كيف لا أذهب إن هم جاؤوا إليّ؟

كان عمنا يبتسم ساخرا ويقول: أما بالنسبة لي فأعتقد يا سيادة الرائد، سأعتذر منهم، سأقول لهم: لا.. واعلموا ليس خوفا من الموت، إنما انتقاما منكم.. سأقول لهم، هل تذكرون يوم..

كان الوالد يقاطعه بغضب وحدّة: لا يا نقيب رشيد. هذا الموقف فيه خسة، مع احترامي لك، إن كانوا قد اخطأوا في حقنا، فيجب أن لا نخطئ نحن بحق وطننا.. نعم.. يجب أن لا.. ويختفي صوت الوالد بينما كان العم ينكس رأسه خجلا وهو يضغط بيده على يد الوالد الممدودة إلى جانبه باعتذار.

في حرب تشرين كان نشاط الوالد على أشده، فقد خرج من عزلته منذ الساعة الأولى للحرب، حتى أنه أخرج بزته العسكرية الزرقاء، وأعاد كيّها بنفسه، ثم ثبّت عليها الكتافيتين المزينتين بنسرين، ووضع القمرة الزرقاء المزينة بنسر ذهبي اللون فوق الكرسي، ولمّع حذاءه، وذهب إلى الحلاق ليقص شعره قصيرا كما كان يفعل في أيام خدمته العسكرية..

أما عندما عاد إلى البيت فسمعناه يوقع بلسانه النشيد الوطني، ما لبث أن طلب منا الاجتماع به. وقف في أول الأمر حائرا لا يعرف كيف يبدأ حديثه معنا.. ولكنه ما لبث أن قال: لا

أعرف كيف أفاتحكم بحديثي، ليس هناك شيء معين أقوله لكم، ولكني أريد أن تكوني عند حسن المسؤولية إن جاءكم خبر استشهادي..

شهقت الوالدة وسألت: ماذا، هل أرسلوا في طلبك؟

هز رأسه نفيا، ما لبث أن تابع: ولكنهم سيرسلون..

ثم عاد إلى الحديث في الأمر الذي بدأه: لقد أصبحت الحروب الحديثة اليوم، هي حروب طيران في الدرجة لأولى.. وعندما يذهب الإنسان إلى الحرب فعليه أن يتوقع أمر استشهاده يا أولاد.. ففي هذه الحال أريد منكم.. أريد موقفا يرفع الرأس.. وما أن مضى اليوم الأول من حرب تشرين، حتى رأينا في عينيه ذبولا، ثم سمعنا صوته يعلن لنا: ابن الحرام أين أنت يا..؟

وكم كانت المصادفة كبيرة عندما قرع علينا العم رشيد الباب وهو يجيب ونحن نفتح له الباب، كأنه كان يعرف أن والدنا قد نادى عليه: أنا هنا يا سيادة الرائد!

سأله الوالد بغضب: أين أنت، يا نقيب رشيد؟ ألم تسمع بالحرب؟ لماذا لم تلتحق بي؟

أجابه: ها أنا أمامك يا سيادة الرائد.. أما البارحة فبصراحة لم أكن أعتقد أن الحرب حقيقية! كنت أعتقد..

قاطعه الوالد: لا بأس.. لا بأس. ثم سأل: هل أنت جاهز؟ تلكأ العم النقيب في الجواب، ثم سأل: هل تعتقد بأنهم سيرسلون في طلبنا هذه المرة؟

أجابه الوالد بتأكيد: بالطبع..

لوى العم رشيد رأسه وقال: لا أعتقد بأنهم بحاجة إلينا اليوم وهم يحققون الانتصارات، لأنهم، كما تذكر لم يحتاجونا في يوم الهزيمة..

قال الوالد: لقد تغير الوضع يا نقيب رشيد. يوم الهزيمة غير يوم الانتصار. يجب أن تجهز نفسك كما جهزت نفسي.. انظر..

وأشار الوالد إلى لباسه وعمرته وحذائه الملمّع. ثم أضاف: أعتقد بأنهم خلال الأربع والعشرين ساعة القادمة سيتصلون بنا.. لأن المعارك تشتد عنفا يوما بعد يوم..

أخذ النقاش بين والدنا الرائد وعمنا النقيب يزداد حدة مع مضي كل يوم جديد على حرب تشرين.. أما في اليوم الأخير للحرب فقد أغلق الوالد باب غرفته على نفسه بعد أن طرد العم قائلا له: اذهب إلى الجحيم..

اقتربنا منه جميعا لتقديم الاعتذار للعم رشيد عن سلوك الوالد، إلا أنه أشار بيده إلينا أن لا نفعل وقال: هذه المعارك التي تدور بيني وبين والدكم أرجو أن لا تتدخلوا فيها.. ثم ابتسم لنا وتابع: إنها معاركنا نحن.. نعم، إنها معاركنا..

ومع خروج العم التفتنا إلى الباب الذي أغلقه الوالد على نفسه، ليعيش عزلته من جديد، ما لبثنا أن رفعنا عيوننا إلى الوالدة نسألها ثم ماذا؟ ألن نجد طريقة أو حلا مما نحن فيه؟

كانت الوالدة تطلب إلينا أن يذهب كل منا إلى عمله ودراسته وتقول: دعوا الأمر.. لن يمر يوم وآخر حتى تعود المياه في حياة والدكم إلى مجاريها.. كان هذا الكلام صحيحا، ولكن القضية بالنسبة لنا ليست فقط

عودة المياه إلى مجاريها، إنما عودة الوالد إلينا.. وخروجه من عزلته وصمته، وأن نحس بأن لنا أبا..

كنا، أمام صمته وعزلته التي يفرضها على نفسه نتمنى لو أن الحرب تقوم بيننا وبين إسرائيل كل يوم من أجل أن نراه أمامنا، بيننا!! من أجل أن يتحدث إلينا، يجلس معنا، يضحك لنا، من أجل أن نتأمل تقاطيع وجهه، نتذكر لون عينيه، نرى خيوط الفضة بين شعره الأسود الفاحم، من أجل أن نلمس يده، أن نلقي بأنفسنا في أحضانه، أن نحس بأنفاسه.. ولكن تمنياتنا هذه كانت تذهب أدراج الرياح كما يقال.. فيعلق العم على ما نريد ونطلب ونتمنى: دعكم من هذا الأمر.. هيا اخبروني، ماذا أنتم فاعلون؟

كنا نجيبه: لا يهم ما نفعله، إن ما يهمنا هو، ما نفعله من أجل أن يخرج من هذه العزلة التي يفرضها على نفسه بعد كل حرب مع إسرائيل.

كان عمنا النقيب يقول: هذا صحيح، ولكن المشكلة، أن سيادة الرائد لا يريد أن يرى ما استجد من أمور في البلد.. لا يريد أن يعرف، أن عام 1963 هو غير عام 1973.. ثم يضيف: وما علينا سوى الصبر يا أولاد.. يجب أن تراعوا أوضاعه.. دعوه.. سيهدأ كعادته من تلقاء نفسه..

نذكر بعد حرب تشرين وجدناه في سلوك جديد.. فلأول مرة رأيناه يتخلى عن المذياع، ولم يعد يبحث في محطات العالم عن الأخبار.. كان يدير إبرة المذياع لمرة واحدة فقط.. يوقفها على أيّ محطة تصادفه، ثم يغرق في صمته وتأمله.. كما أن النقاشات التي كانت تدور بينه وبين العم رشيد قد خفت، وإن تمت فكانا يفعلان ذلك بهدوء وبشيء من السخرية المرّة.. هذه السخرية التي لم تكن من عادتهما أبدا.. كنا أحيانا نسمع ما يدور بينهما. كان عمنا النقيب يقول: الحمد لله على أنك اقتنعت أخيرا، على أن الدنيا تغيرت وهي غير دنيا الأمس!

كان الوالد لا يعلق، يغوص في كرسيه، محدقا أمامه.

عندما حمل المذياع لنا أخبار اجتياح إسرائيل لبيروت لم نجد على الوالد ذات الاهتمام القديم والحماس له. اكتفى باستماعه إلى الأخبار، ثم عاد ليغرق في صمته وعزلته من جديد. أما العم النقيب فقد جاء إلينا في اليوم الثاني للاجتياح. دخل علينا وسار إلى الوالد، جلس إلى جانبه، ثم ضغط على ساعده كأنه يواسيه.. ما لبث أن التفتا إلى بعض دون أن ينبسا بحرف، وبعد طول صمت، قال الوالد للعم: أتعتقد أن هناك شيئا من الأمل في استدعائنا؟

أجابه العم: لا أعتقد..

ثم أضاف بعد صمت: ألم تسمع الأخبار.. فالحرب مقتصرة على الدبابات والمدفعية.. أما الطيران.

ولم يكمل.

وهكذا مرت الأيام بعيدا عن ذاك الاضطراب العصبي والجو النفسي المشحون الذي كان يخلقه الوالد في حواره ونقاشه مع عمنا النقيب كلما جرت معركة جديدة بيننا وبين

إسرائيل. ولكنه كان يزداد شرودا وصمتا وعزلة ليس عنا فقط، إنما عن العالم كله.

ومن هذا الشرود خبا ألق الوالد وجف عوده مع مر الأيام، شعرنا بخوف عليه. قلنا: ماذا؟ هل يعاني من مرض يخفيه عنا؟

هز رأسه نفيا عندما سألناه عن ذلك.

سألناه: إذن ما أسباب جفاف عودك؟

ابتسم لنا، وكان ذلك لأول مرة منذ شهور وأجاب: عدم رغبة في الحياة! نعم يا أولاد لم تعد بي رغبة في هذه الحياة! أشعر كأني أصبحت زائدا! رجلا ليس بحاجة أحد إليه.

أمسكنا بساعده وقلنا له: ولكن نحن بحاجة إليك، وبشدة.. أم أنك نسيت أن لك أولادا؟

ضحك وقال: لا.. لم أنس..

ثم التفت حوله وتساءل: ألم تلاحظوا يا أولاد أن النقيب رشيد لم يعد يأتي لزيارتنا؟

ضحكنا له، حاولنا أن نخرج أيضا من الجو الكئيب الذي كنا فيه، وقلنا له: هذه المرة، إن كان هناك أحد ما قد أزعل عمنا النقيب أو أغضبه فهو أنت يا سيادة الرائد، أم أنك نسيت لقاءك الأخير معه؟

هز رأسه وقال: صحيح. ولكن ليس هذا الأمر هو الذي يمنعه من المجيء إلينا، هناك شيء آخر. إنه مثلي، لم تعد لديه رغبة في الحياة.. ولكنه يجب أن يأتي إلى زيارتي.. لقد اشتقت إليه..

سألناه إن كان يريد منا أن نذهب إليه في البيت ونخبره بذلك..

ضحك الوالد. وقال: كلا.. عندما يريد ذلك حتما سنراه أمامنا كالقدر..

كلنا نذكر كيف استمر الوالد، وخلال أسبوع كامل في الخروج من وحدته وعزلته والذهاب معنا إلى هنا وهنالك من الأماكن التي قمنا بزيارتها، حتى أنه، في صباح ذلك اليوم الأسود الذي وضع حدا لحياته، قام معنا بزيارة الحديقة العامة، ضحك كثيرا، تحدث معنا طويلا، سأل أسئلة لم تخطر على بالنا، تغزل بوالدتنا، ألقى نكاتا ضحكنا لها، وألقيت نكاتا ضحك لها حتى دمعت عيناه.

وها هي الأيام تمر بسرعة وما زلنا نتساءل: هل حاول الوالد خلال ذلك الأسبوع الذي عاد فيه إلى حياته الطبيعية أن يخدعنا؟ أم كان جادا في عودته إلى الحياة؟ لا أحد منا، نحن أولاده، يعرف الجواب على ذلك.

قصتان

• ميس خالد العثمان
الكويت

١ - النهاية المفتوحة

وحيدا يجلس في الكرسي الخلفي لسيارة الأجرة التي استقلها منذ ربع ساعة، مضت عيونه تلقيان النظرة الأخيرة على مدينته التي قضى فيها ثلاث سنوات من عمره.. الهواء البارد يتسلل عبر الشباك فيداعب أجفانه، يغمض عينيه ويسند رأسه في محاولة يائسة لأن يريح عقله من تفكير قاتل دام شهرين...

تتصارع الأفكار، تتلاشى ثم تتشابك من جديد، تعود لتمضي، فتظهر أكثر وضوحا هائمة في فضاء عقله الذي بات يشكو الحيرة والقلق... يراوده شعور اللحظات الأولى التي ترجل فيها من طائرة بلده التي أقلته إلى هذه المدينة منذ سنوات ثلاث... كان حينها فتى لم يكمل بعد الثامنة عشرة، يملؤه الطموح لأن يكون من أولائك الحاصلين على شهادات عليا ويحظون باحترام وتقدير كل من حولهم، يخدمون بلدا أعطتهم الكثير ولم تبخل عليهم حتى وصلوا إلى ما يريدون... يزوره طيف والدته التي ذرفت الدمع ساخنا ليل وداعه وقد امتلأ جسدها البض خوفا ورهبه، أمه التي قضت سنوات بعده عنها بكاء ونحيبا..

تزداد برودة الجو في الخارج.. والصقيع يغطي الشوارع فيزيد اضطرابه اضطرابا! يهم يقفل سترته لينعم ببعض الدفء عله يرتخي ويهدأ... يلقي نظرة إطمئنان على ساعته ليتأكد من أن الوقت لايزال كافيا للحاق بطائرته... اعتاد أن يرافقه عدد من أصدقائه في رحلة العودة إلى الكويت، لكنه تذكر أنه يعود وحيدا هذه المرة، وحيدا إلا من أمله المكسور وطموحه المحطم... يترجل من السيارة، تلفحه برودة ديسمبر القاسية، فيعصف به الحنين إلى دفء الكويت.

يحمل حقيبته وبخطى متثاقلة يدخل إلى المطار، ينهي إجراءات سفره... يركن إلى وحدته بانتظار الإعلان عن طائرته... يهدأ، يتأمل ما حوله، يرى أجناسا مختلفة من البشر، أصوات ولغات متباينة يتمنى لو تلتقط أذنه لغته من بينهم... يغمره جوع مؤلم... ساعة ضخمة معلقة وسط الحائط عقاربها تشير إلى تمام الحادية عشرة صباحا... تذكر شكل المكان في كليته في هذا الوقت، لابد وأن أصدقاءه يجلسون إلى مقاعد الدرس، فمحاضرة مستر باركر في الفيزياء قد ابتدأت للتو... تراءى له كل من طارق، علي، وناصر... شيماء وعهود، و... ومكانه الخالي...

أحس بالألم يعتصر قلبه - تذكر

عيني مستر باركر الزرقاوين وقميصه المخطط وخاتمه الفضي الضخم... وابتسم بألم.. تحسر على كم من الوقت أهدره دونما فائدة... كم خطط لتكون السنة القادمة هي النهائية، لجة كبيرة تقطع عليه أفكاره المتسارعة، من حوله يتجمع عدد من المسافرين بانتظار الإعلان عن الطائرة المتجهة إلى الكويت... إلى وطنه.. اشتاق لأمه، لأبيه، لأصدقائه... لكن الاشتياق ليس سببا لعودته... احتضن نفسه وود لو يشعر ببعض الراحة... هبط قلبه حينما تذكر أن هنالك أربع عشرة ساعة من الطيران بانتظاره سيقضيها تفكيرا وتأنيبا لنفسه وألما...

يود لو يصرخ فيشق بصرخته صخبا هائجا من حوله... يضغط رأسه بين كفيه، يحركه يمنة ويسرة محاولا إيقاف تفكير اجتاح عقله رغما عنه... ميكروفون المطار يطلق نداءه الأخير... يهب واقفا، يجد لنفسه طريقا بين جموع المسافرين.. تطأ قدماه الطائرة فتحتضنه أنفاس أبناء بلده... يرفع رأسه، نبضات قلبه تتسارع، يتنازعه الشوق القديم لأن يرى أهله، المضيف يحييه بلهجته الكويتية التي يعشق «حياك، تفضل... هذا كرسيك».. فيشعر دفئا يشوب أطرافه وبحنين جارف لأجواء وطنه، للبحر ونسائمه، للأبراج، للسوق القديم ورواده، لحييّه الذي ترعرع فيه...» للكويت وطنه... أطلق آهة من أعماقه الحزينة وود لو يسمعها أحد... اعتدل في كرسيه، تمتم والألم يلفه، «سيعوضني الله... سيعوض تعبي وشقائي السابق...» كالطيف تتراءى له والدته وهي تدعو له بالتوفيق وكلماتها ترن «الله ما يضيع تعب يا ولدي»... بداخله تتفجر بارقة الأمل وتبتسم شفاهه للمرة الأولى منذ النهاية المفتوحة!

٢ - القادم ضيفا...

تفرح كلما انتابها ألم أيقظها من غفلتها... تسعد لكل وجع طفيف يدك خاصرتها... تعود وتحسب الأيام وتندب حظها العاثر الذي أوقعها في تلك الغلطة... تشرد بعيدا للحظات لكن تلاشي الألم يعود ليفزعها من جديد... تتساءل بحرقة، «ماذا لو»؟؟ «ماذا سأقول لعبد الله؟ سيطلقني حتما»!، تلطم خدها تأنيبا، «لن يفهم أنها غلطة، مقتنع تماما بأنني أتعمدها في كل مرة»... يتسلل صوته إلى مسام روحها تماما كما حدث حينما أجهضت عفوا آخر مرة، «كافي يا سعاد، يكفينا السبع بنات»!

تزداد خفقات قلبها، تتصاعد كلما تخيلت انتفاخ بطنها للمرة الثامنة!.... تذكرت أيام الصبا، حينما تجمعن هي وصديقاتها ذات نهار في باحة الكلية وبأحلام الفتيات صرن يرددن أمنياتهن بأن يكون لكل منهن ثلاثة أبناء، بينما أصرت سعاد على أن يكون لها طفل واحد فقط، وبإصرار سابق لأوانه كانت تعتزم إلحاقه بمدرسة أجنبية، لأنها تؤمن بأن تعلم أكثر من لغة أثمن ما يمكن أن يكافئ به المرء أبناءه»....

يراودها شعور بالغثيان فتقلق أضعافا مضاعفة... تتساءل، «من أين

ستأتي بمصاريف الضيفة الجديدة؟... لكن... ماذا لو كان القادم ضيفا؟؟ هل سيتضايق عبدالله؟ أم أن مصاريفه ستتوفر لمجرد أنه «ذكر»؟! وهل «البنت» حمل حقيقي بات من الصعب احتماله؟! تتذكر مقولة والدتها (الطفل يأتي يا سعاد ورزقه معه) ... هي لا تؤمن بهذه المقولة البائسة، فالطفل يأتي وهمه معه!

أصغر بناتها لم تبلغ سنتها الخامسة بعد وعبدالله يعمل في وظيفة بمرتب متواضع وأخرى بعد الظهر ليؤمن لهن حياة كريمة وكي لا يضطر لمد يده للغير... فالحياة صعبة والغلاء يزداد يوما بعد الآخر...

دقات صادرة عن الساعة المعلقة على الحائط تثير انتباه سعاد... خطوات سريعة وأخرى متعثرة تعلو على الدرج، الصغيرات وصلن من مدارسهن للتو... يتسلل الخوف إلى قلب سعاد التي تأكدت أن موعد وصول عبدالله بات قريبا.... «كيف لي أن أخبره؟»... تهرول مسرعة إلى الهاتف، ترفعه، تطلب رقم والدتها... يرن أربع رنات... تقفل الخط... بنظرات زائغة ترد على سؤال ابنتها الكبرى ذات الخمسة عشر ربيعا...« ماما، ماذا هنالك؟».... الأم تتفحصها... تتأملها وكأنها تراها للمرة الأولى... تتمتم بداخلها «أصبحت عروسا يا سمر»... تبتسم بمرارة، تتذكر الجنين القابع في أحشائها... يرن الهاتف... تفزع لرناته العالية... بيد مرتجفة ترفعه، يهبط قلبها، «هلا، هلا عبدالله... خير»؟... عبدالله يعتذر عن الحضور لارتباطه بموعد هام، تقبل سعاد اعتذاره وتدعو له بالتوفيق والصحة... تغلق الخط وهي تسحب نفسا عميقا لتبدد خوفا كان قد سكنها لحظة رن الهاتف...

تتجمع الصغيرات إلى مائدة الغداء، تتحدث كل منهن عن ما حصل لها في المدرسة، في الشارع، في الفصل، في طريق العودة إلى المنزل... وسعاد تسرح بعيدا، تنشغل بردة فعل زوجها حين يعرف بخبر الضيفة الجديدة... البنات يتضاحكن، يتمازحن، يتعاركن، والأم وحيدة إلا من قلقها المشحون... الساعة تقارب الثالثة عصرا، تحاول سعاد أن ترتاح، أن تهدىء ذلك العقل المضغوط والذي أهلكته تفكيرا... يتعالى صراخ البنات في الغرفة المجاورة، تحس هي بالاختناق... تفتح شباك غرفتها، تلمح عشا لعصافير جميلة يحرك الهواء ريشها، تتقافز، تتنطط داخل عشها فرحة... تحسب سعاد عدد العصافير الصغيرة، كانت ثلاثة، تذكرت السبع بنات لديها... ضحكت، وتمنت لو كانت عصفورة... رنين جرس الباب يتعالى، تقفز لتفتحه... يفاجئها وجه عبدالله باسما، يدخل مسرعا، يحتضنها، يقبلها، ... يصرخ «سعاد، أنا الفائز بالجائزة الأولى لسحب البنوك»! تصرخ سعاد غير مصدقة، تفرح لفرحه، تحتضنه بقوة وبدلع البنات تخبره بحملها، يفرح، يقبلها على جبينها، يضيف والفرحة تغمره «ادعي الله أن يكون ولدا».

....، يتركها ويمضي ليغتسل، من همومه، من فقره... من كل شيء،

نوفمبر 2000





بقلم/ عبدو محمد

في تشرين أشعلت الحرب نارها، استعرب النار واشتد أوارها، واللهيب لسع وكوى ولظى وأحرق من حولها.

وفي تشرين أمسكت أمي بأيدي شقيقاتي الثلاث الصغيرات وجلسن يبكين، قالت لهن أمي: ابكين ياصغيراتي زين الشباب، شقيقكن الذي على الحدود، فالحرب يابناتي تطحن زين الشباب، وبكين جميعا، دموعهن دامت وسالت، شكلت نبعا صغيرا، نبع من أرض الدار وجرى، سال خارج الدار، رفدته ينابيع بيوت الجيران فصار نهرا، نهرا من أحزان سقى زرعا، أينع حقدا على المغول الذين حاربناهم.

وفي تشرين حاربت، لم أحارب كما جدي وجها لوجه وسيفا لسيف، عدونا لم نره، قادتنا بنجومهم وهمومهم، كانوا يرسمون على الورق دوائر وخطوطا، ويعطوننا أرقاما، فنغير اتجاه وارتفاع أفواه مدافعنا، ونطلق، قذائفنا كانت تدوي وتهدر وتسقط لاندري أين، قادتنا أصحاب المراتب كانوا يدرون.

وقبل أن تضع الحرب أوزارها، هدرت في سمائنا، فوق مواقعنا، طيور حديدية ضخمة، طيور أسقطت علينا ما دوى فرقع وفرق ومزق، طيور جعلت أمي تزغرد حين سمعت ما سمعت.

حين زغردت أمي، زغردت شقيقاتي الثلاث، أصواتهن الضعيفة تسلقت سور الدار التقت مع زغردات صغيرات الجيران، صارت دويا، هدرت رصاصا في آذان العدو وتصميما على الانتقام في نفوس فتيان الأهل.

وحمل فتيان الجيران وإخوتي نعشي عاليا فوق سواعدهم الفتية، زغردت أمي أيضا وشقيقاتي، قالت لهن أمي: نمن قريرات العيون ياصغيراتي، فشقيقكن حمى الحدود وشقيقكن أفرح الجدود، وشقيقكن كاد المغول خلف الحدود.

حين قالت أمي ما قالت، دب الرعب في قلب المغول فتراجعوا خائفين، خائفين مما قالت أمي، ومن سور سواعد الفتية حاملي النعوش، ومن عبور نهر الدموع، قالوا: لن نستطيع المرور، فالسور منيع، والحرس شديد، والنهر عميق وهادر، هم يعرفون عمق نهر الأحزان الذي

أجروه.

وها قد مضت سنون تجاوزت ربع القرن من عمر الزمان، منذ أن كان ما كان، ربع قرن ويزيد وأنا أرقب من عل ما كان، وما هو كائن، دمع أمي وزغرداتها طوتها تقلبات صفحات الأيام، والشقيقات الصغيرات كبرن، صرن أمهات يرعين زين شباب مثلما رعت أمي، يخفن عليهم مثلما كانت عليَّ تخاف أمي، وأنا لا أزال كما كنت في صورتي المعلقة في صدر بيوتهن وأعماق قلوبهن، وأنا من عل أرقبهن والفتية على الحدود، أرى وأسمع وجيب قلوبهن ووجوه الفتية رؤية العين، وأسأل نفسي ويسألني الأبناء، وماذا بعد.

كنت صغيرا حين جاء عسكر إلى بيت جيراننا، أنزلوا صندوقا ملفوفا بقماش ذي ثلاثة ألوان، قبلوا يد جارنا وعانقوه، قالوا له ابنك كان بطلا، به نفتخر ونفاخر، فزغردت أمه كما زغردت أمي فيما بعد، وحمل الصندوق فتية الجيران عاليا على سواعدهم، مثلما حملت فيما بعد.

ومن جديد نقول، وماذا بعد؟

المغول الذين أبكوا جارتنا، أبكوا أمي فيما بعد، ولايزالون كما كانوا، والمغول الذين حرموا شقيقاتي من شقيقهن زين الشباب، لايزالون يعربدون، بل يهددونهن بوضع أبنائهن في صناديق تحمل على السواعد مثل من قبلهم يضيفون غامزين - وقد لا تحمل.

والمغول الذين حفروا عميقا جراحات في جسد أمي وأرضي، يمهدون الآن الدروب ليمروا فوقها بسلام، يغيرون أقنعتهم وأقوالهم دون أن يغيروا ما يريدون، يقولون للأبناء كلاما معسولا ويضمرون غير ما يقولون، أنا أسمعهم وأرى ما في قلوبهم، وأتساءل خائفا، وماذا بعد؟

يقول الرواة إن المهلهل لما أكثر القتل في قوم جساس، أرسلوا إليه طالبين الصلح والسلام فذهب المهلهل إلى قبر أخيه كليب وسأله: ها قد جاء قاتلوك يطلبون الصلح، وقد قتلت منهم من قتلت، فهل أصالح وأسالم؟

وظل كليب صامتا، فعاد المهلهل صامتا، وأغار على قوم جساس من جديد.

وحين كثر القتل في قوم جساس، خافوا الفناء والانتهاء، فعادوا وكرروا طلبهم مرة واثنتين وثلاثا وأكثر، وفي كل مرة كان المهلهل يذهب إلى قبر أخيه كليب سائلا:

هل أصالح، ويعود رافضا الصلح.

وتناجى قوم جساس، ثم وضعوا في قبر كليب شيخا منهم، ولقنوه كلاما، فلما جاء المهلهل سائلا كليبا: هل أصالح قاتليك يا أخي؟ أجابه الشيخ الدفين: صالح يا أخي صالح فقد أدركت ثأري.

بهت المهلهل وقال: هذا أخي حيا ينطق وأتركه مدفونا، ثم حفر القبر، فوجد شيخ قوم جساس، فرفعه ودك به الأرض قائلا: هذا جزاء المخادعين، وهكذا أدرك ثأر أخي.

وكان قوم جساس غافلين، لا يعرفون أن المهلهل يعرف أن الموتى لاينطقون، وهكذا تبعثر قوم جساس شذر مذر.

وماذا بعد.

يقول الأبناء حيارى: ياقدرتنا الذي في الأعالي، يا من ترانا ولانراك، من حاربته اختبأ بعيدا، اختبأ عميقا في جوف الأرض، نرميه ولانصيبه، ويرمينا ويصيبنا، يرسل علينا كسفا من نار وحديد ودخان مهددا، ويرسل إلينا كلاما جميلا له ألف معنى ومعنى، يتسلل إلينا من شقوق الجدران وعبر الأسقف، يعرض علينا ما يريد، يغرينا ويهددنا في الوقت نفسه، يقول أخطأ من قبلكم فلا تخطئوا، عرضنا عليهم الكثير فرفضوه، وها نحن نعرض عليكم بعض ما عرضناه فلا تضيعوا الفرصة، والويل لكم إن ضيعتموها.

وينظر الأبناء إلي، في عيونهم عتب، وفي أفواههم كلام، وفي أنفسهم تساؤل، يرددون في أعماقهم قائلين: ياكبيرنا وقدوتنا الذي كنت، يامن لاتزال صورتك في صدر الدار وقلوبنا، تعبنا من الأثقال تتثاقل فوق كواهلنا، ضجرنا من دوي التهديدات تصم أسماعنا، وهدنا القهر واليأس، لاليلنا ليل، ولانهارنا نهار، إن نسيناك ضعنا وإن تبعناك ضعنا، فانصحنا بالله عليك وقل لنا: هل نصالح أم لانصالح.

وأنظر في الوجوه اليائسة بأسى وأفتح القلوب المتعبة بحزن، وأخاطب الأسماع المنهكة، أعرف أن الأمور قد اختلطت فما عادت تبين، فالحق صار منه، والصحيح أصبح خطأ، والواضح غام وغاب.

وأرى الباطل قد أبرز قرينه ورجليه وراح ينطح ويدوس، وقد هان من في قلبه ضعف وذاق واستمرأ من في نفسه جوع، وارتمى من فيه صغار.

ولكن ومع الذي سبق، فأنا أعرف أيضا أن الرؤية لاتزال ممكنة، وها أنا أرى شيخ بني جساس قادما من خلف السحب، ومن شقوق الجدران، وأصبح محذرا: أيها الأبناء، ها هو شيخ بني جساس يطل عليكم بصورة بهية، هو يغير صورته ولايغير باطنه، عنده لكل زمان صورة، ولكل مكان صورة، فانتبهوا ولا تقعوا في الشرك المنصوب، فالخيار ليس بين صالح أو لاتصالح.

ابحثوا عن خيار آخر، لزمن آخر.

أصيح، أصيح، فهل من يسمعني؟



زائـرة من زحـل



• علياء الداية

استيقظتُ صباحاً قُبيل العاشرة على ارتطام مفاجئ كان آتياً من ناحية النافذة، أدرتُ رأسي فوقعتْ أنظاري على ظلٍ منعكسٍ على الستارة المسدلة خلف الزجاج.. لقد خلته لأوّل وهلة ظلاً لحمامة ما وقعتْ عند طرف النافذة...

أمعنتُ النّظر فإذا بحجمه أكبر من أن يكون حمامةً.. أخذ صوت نقر ينبعثُ من ذلك الموقع. كنت أطمع بمزيد من الراحة في عطلة اليوم، خرج أهلي وإخوتي الصغار إلى بيت جدّي في الصباح، واتفقت معهم بالأمس على اللحاق بهم وقت الغداء، فقد سهرت كثيرا وأنا جالسة أمام الحاسوب الذي أجري بواسطته بحثا فلكيا حول ظاهرة اصطفاف الكواكب هذا اليوم: الجمعة الخامس من أيار عام ألفين، واستعراض توقعات العلماء المختلفة في هذا الشأن حول الظواهر المرتقبة والمصاحبة له.

قمتُ من السّرير واتجهتُ إلى النافذة، أين الظّل؟ كان قد اختفى، انتابني الفضول، فتحتُ الستارة ثُم ما إن حرّكتُ زجاج النافذة حتى قفز جسمٌ إلى داخل الغرفة، ووقف على بُعد خطوات منّي.

- مرحبا أيتها الجدة!

وقفتُ أتأمل صاحبة هذا الصّوت الحاد، جسم لكائن قصير طوله دون المتر ونصف المتر... تبدو فتاة يصعب تقدير عمرها، ترتدي ملابس ذات لَمعان معدني خالية من الأزرار والخياطات، حافية بلا أحذية، ذراعها اليسرى مثقلة بأساور عريضة تصطف عليها أزرار مربعة، فيما ذراعها اليمنى تخلو من أية زينة، رأسها مستدير، ينسدل شعرها البنفسجي الذي يشبه خيوط النايلون إلى تحت أذنيها بقليل، تعلوه قبعة براقة من الألمنيوم الفضي.

كان لون بشرتها يميل إلى الذهبي عديم اللمعان. شفتاها صغيرتان، عيناها مغلفتان من الخارج بزجاج كالنظارة، إلا أنه يشبه ما يستخدمه الغواصون، مطبق على ما حول العين بأكملها، يبدو فوقها حاجبان بمظهر مقوس ساخر!

التقت نظراتنا فعاودتني تحيتها

الغريبة:

ـ مرحبا أيتها الجدة!

ـ جدة؟ أنا شابة ولست جدة!

ـ آسفة.. لقد كان أجدادنا يوما مثلك.. رأيتك أقرب إليهم منا.

صوتها بدا أليفا على حدته... ملامحها بدت مستعصية على الانفعال. كانت وديعة لا تحمل سلاحا، مما شجعني على الاستمرار في الحديث مع شيء من الحذر لا الخوف.

ـ أي أجداد تقصدين؟ من أين أنت؟

ـ أجدادنا في كوكبي... زحل، كوكب ليس بعيد جدا عن كوكبكم الأرض.

ـ أتيت من زحل إلى هنا. ولكن كيف؟

ـ اليوم يصادف التقاء جميع الكواكب في المجموعة الشمسية ضمن درب التبانة على استقامة واحدة مع الشمس مركز أفلاك المجموعة. ألا تعلمين ذلك؟

ـ بلى، وقد نشرت الصحف تكهنات علماء بأن مخلوقات من كواكب أخرى قد تأتي لزيارتنا!

ـ حقا؟ لقد انقسم العلماء في كوكبنا زحل فريقين، الأول يحث جيل الشباب على المغامرة بزيارة الكواكب من باب الاستكشاف، والآخر يحجم عن هذه الخطوة خوفا على الشباب من الضياع بين كواكب المجموعة باندفاعهم وتهورهم وعدم رجوعهم إلى زحل في الوقت المناسب بعد انقضاء هذه الفرصة الفريدة للانتقال داخل مجال مغناطيسي ميسر.

ـ هلا حدثتني عن أجدادك؟

ـ أجدادي! نعم! إنك تشبهين في شكلك وملبسك الأجداد القدامى... عندما ذهبنا إلى المتحف في قريتنا، وجدنا صورا وتماثيل لأناس عاشوا قبل قرون سحيقة على كوكبنا، كان زحل ذات يوم يشبه الأرض، ثم إن زوبعة كونية عصفت به: اقتلعت الأشجار وأثارت الغبار والأتربة، ازدادت كثافة الهواء بصورة كبيرة، وتلاشت طبقات الحماية فتسربت الغازات المتنوعة التي قضت على كل الكائنات، إلا أجدادنا، فقد كان من ضمن الغازات المتسربة نوع من الإشعاع، امتصته أجسامهم فنتج عنها تغيرات سريعة في تكوينهم هي التغيرات التي تلحظينها بيني وبينك... وقد استطاعوا مع الأيام التأقلم مع بيئة الكوكب التي أخذت بالتبدل، قلت الأشجار المتبقية على السطح شيئا فشيئا، كما زادت شحة المياه. تمكنت فئة قليلة بطريق مجهولة من تطوير قدراتها العلمية، وأخذت بالتالي تقدم خدماتها لأهالي الكوكب، إنها فئة العلماء الذين أنشؤوا لاحقا المركز العلمي الجبار...

منذ ذلك الوقت حياتنا مختلفة كل الاختلاف عن حياة أسلافنا، ونحن نعيش تحت سقف كثيف حاجز من غلاف الغازات والأتربة، لذا فإن علماءكم لم يكتشفوا وجودنا ولن يحصل ذلك قبل مضي وقت طويل.

ـ أشياء مثيرة ولكن..

وقبل أن أكمل جملتي عطست عطسة قوية.

ـ ما هذا؟

ـ إنه الزكام المزعج، لم يفارقني منذ أسبوع... سأذهب لأتناول حبة الدواء حالا.

ـ انتظري.. هاك حبة الدواء.

ـ أهو مختلف عما سآخذه؟
ـ إنه دواء يشفي من كل الأمراض... ما إن تحسي بعارض وتأخذي هذه الحبة حتى تشفي على الفور.
ـ دعيني أجرب.
ابتلعت الحبة، وبالفعل، بعد ثوان زالت كل آثار الرشح السابقة، وأحسست بنفسي معافاة.
ـ ياللبهجة والسرور، إنه شيء رائع! كيف أشكرك على هذا الصنيع؟
ـ بهجة! سرور!
تمتمت زائرة الفضاء بشكل مبهم، ثم أشارت بإصبعها إلى عيني وقالت:
ـ ما هذا داخل عينك؟
ـ لا شيء، بقايا كحل من الأمس!
ـ لا أقصد ذلك ، بل هذا الغشاء الذي يغلف الحدقة.
ـ آه ... إنها العدسات اللاصقة.. طبية لمعاجة قصور النظر، ألا تعرفينها؟
قلت ذلك وأنا أتأمل الزجاج الواسع المحيط بعينيها الخضراوين.
ـ لا، إن الزجاج حول عيوننا يحتوي على كل المركبات التي تصحح عيوب النظر، وتعكس الأشعة الضارة عن حدقات عيوننا.
وقفت الزائرة بضع ثوان أمام النافذة تتأمل ثم سألتني:
ـ لم لا نخرج من هنا؟ أستطيع بضغطة زر واحدة أن أنقلك إلى حيث تريدين، شريطة أن يكون مكانا مرئيا من هذه النافذة أو لديك صورة له حتى تخزنها أجهزتي وتتمكن من نقلنا إليها.
نذهب إلى مكان فسيح، إلى الشارع مثلا، نتجول قليلا، كم أتوق لرؤية سكان كوكبكم والتحدث إليهم.
ـ لماذا؟ هل لديك متسع من الوقت؟
ـ أبدا، ساعتان فقط، يجب العودة إلى كوكبي في الثانية عشرة، الانتقال بين الكواكب ممكن حتى تلك الساعة، وبعدها لا أمل بالعودة.
ـ لا أمل بالعودة. هذا ما يخشاه علماؤكم! تقولين هذه الكلام وتريدين السير في الشارع؟
وهنا سألت ضيفتي بلهجة اللامبالاة:
ـ وما الغرابة في هذا؟
ـ سوف يراك الناس، يلتفون حولك بفضول، وقبل أن تتمكني من الهرب سيكونون قد أحاطوا بك، سيسرقون أساورك الآلية، سيستدعي البعض الشرطة التي ستحتجزك وستصبحين العنوان البارز في الصحف وحديث الناس في كل مكان، ستضيع فرصة العودة حتما!
ـ ياله من أمر خطير، ولكن بإمكاننا الذهاب إلى مكان معزول، قليل وجود الناس فيه، أريد التعرف على الأرض عن قرب.
ـ حسنا، نذهب إلى الحديقة القريبة... أنظري عبر النافذة، إنها تلك المجموعة المتصلة من الأشجار الخضراء خلف مجموعة من المباني القصيرة في الطرف الآخر من الشارع.
ـ هيا بنا.
ـ ما هذا، لقد أصبحنا فوق الشجرة!
ـ ألسنا في الحديقة؟
ـ بلى، ولكن يجب أن نهبط على الأرض... لا تخشي شيئا فهو مكان هادئ ومعزول.
ـ حسنا.
صرنا أخيرا على سطح الأرض،

جلسنا على أحد المقاعد المطلة على درب ترابي صغير ضيق، تهب علينا من بين الأشجار نسمات تحمل صوت الحفيف ورائحة العشب الندي الطري. بادرت بالسؤال:

ـ نسيت أن أسألك... ما اسمك؟

ـ هل يهمك معرفة اسمي؟

ـ بالطبع!

ـ حسنا، إن اسمي في السجلات الرسمية هو خمسة ـ أربعة ـ عشرون

ـ خمسة ـ أربعة ـ عشرون؟

وغرقت في بحر من الضحك ثم توقفت فجأة لدى تنبهي: ملامح وجهها لا توحي بأي من أنواع الغضب أو حتى الانزعاج... مع ذلك قلت:

ـ آسفة، ولكن اسمحي لي بالقول: إنه اسم غريب! اسم بالأرقام؟ كيف تتخاطبون في كوكبكم؟

ـ لدينا قدرات كامنة تمكن واحدنا من التنبه لاستقبال ما يقوله الآخر له دونما استعمال للاسم. إنه خاص بالسجلات الرسمية فحسب.

ـ يا لهذا الكوكب. هلا أخبرتني إذا عن سنك؟ أستطيع الآن التقدير أنك في العشرينات، على الرغم من صغر حجمك.

ـ العشرينات! هذا بالنسبة إليكم، أما في زحل فإنني لم أكمل بعد سنتي الأولى: السنة الواحدة في زحل تعادل تسعا وعشرين من سنوات الأرض.

ـ وكيف تمكنت من الحضور إلى الأرض؟

ـ هذه ليست المرة الأولى الي أقدم فيها إلى كوكبكم. جئت في مرة سابقة متزامنة مع ظاهرة اصطفاف الكواكب، وقد هبطت صدفه في الصحراء الصفراء الواسعة، فانتابتني الرهبة ووحشة المكان... لم أجد ما يستدعي الفضول، لذا وخوفا من ضياع الوقت فقد عدت أدراجي فورا إلى زحل. لم تكن معلوماتي كافية لأن أتخيل موقعا أنتقل إليه بسرعة على الأرض... اعتقدت أنها كوكب مقفر يتكون من صحراء وماء.

ـ لكنك رأيت الآن أنه مختلف!

ـ أجل ... هذه المرة اختزنت مقدارا كبيرا من المعلومات ودعمته بصور مواقع عديدة لاستعمالها والاستنجاد بها إذا ما خانتني الفرص، لقد انطلقت إلى الفضاء من فوهة المركز العلمي الجبار التي قذفتني داخل مركبة إلى القمر السابع القاحل من أقمار زحل العشرة. من هناك أطلقني العلماء مع مجموعة أخرى من شباب الكوكب في مركبات صغيرة أخرى يتجه كل منها إلى أحد الكواكب... اخترت كوكب الأرض لمنظره الذي رأيته في البرامج الكونية، إنه عندنا يسمى الكوكب الأزرق. كانت الأعداد المخصصة لزيارته محدودة، لكنني حجزت مقعدي باكرا فحظيت بمكان في المركبة. عندما وصلنا إلى قمركم توزعنا على سطحه، وانطلق كل منا تحت تأثير جاذبية الأرض إلى المناطق المختلفة، حيث اصطدمت بطرف نافذتك البارز...

ـ وهل ستعودون من نفس الطريق؟

ـ أجل .... لكن علينا موازنة حسابات الضغط الجوي والجاذبية والوزن لنتمكن من الانطلاق بيسر إلى قمر الأرض ثم إلى قمرنا السابع.

ـ كيف...

لم أتمكن من استكمال السؤال، فقد اختفت زائرة الفضاء فجأة! هل أناديها؟ ولكن اسمها غريب، ماذا لو مر أحدهم في هذه اللحظة؟ خمسة - أربعة - عشرون... سيلصق بي تهمة الجنون!

صوت ما جعلني أستدير يمينا... كانت كرة تتدحرج على الدرب يجري خلفها طفل صغير، التقط كرته وعاد بها إلى أبيه الذي لحق به، يعودان من حيث أتيا.

تظهر الزائرة من جديد.

- أين كنت؟

- ألم تري هذين الشخصين؟ أما قلت لي إن هذا المكان معزول؟

- صحيح ... لكن الأمر لا يخلو من بعض المارة والمتنزهين.

- لا أستطيع...

ها هي قد اختفت ثانية... كانت العابرة هذه المرة قطة بيضاء مرقشة.

ضحكت قائلة:

- لا داعي للاختفاء... مجرد قطة، إنها حيوان لا إنسان!

ظهرت الزائرة من جديد، فقلت:

- ألم تدرسي ذلك في كوكبك؟

- لم أركز على هذه النقطة، ابتلعت الحبيبات الخاصة بالجغرافية والنباتات، لم يعلمني أحد بصنوف الكائنات الأخرى على كوكبكم.

- حبيبات؟ أية حبيبات؟

- أريد الذهاب إلى مكان آخر... لا أحتمل هذه المفاجآت. ثم إنني لا أريد تبديد طاقتي في مواقف كهذه.

- ما رأيك بالصعود مجددا فوق الشجرة، سأريك موقعا قريبا خاليا من الناس.

- هيا...

وصرنا فوق غصن الشجرة من جديد، أشرت بسبابتي شمالا:

- انظري هناك... إنها مدرسة إعدادية درست فيها عندما كنت طفلة... ما رأيك في الذهاب إليها؟ اليوم عطلة ولا وجود لأحد فيها سوى الحارس عند الباب الخارجي... إنه في الغالب نائم

- حسنا.

لحظات قليلة و... قالت:

- ها نحن الآن في المدرسة.

كنا في الممر العلوي، وهي تشير إلى ما حولها:

- كم هي كثيرة الغرف هنا!

أخذنا نمشي في أروقة المدرسة المطلة على الساحة والحديقة ونحن نتبادل أطراف الحديث.

- ألم تذهبي إلى المدرسة في كوكبك؟

- بلى، ولكن في المراحل الأولى من الطفولة... بما يعادل عندكم السنوات الثلاث الأولى بعد السادسة من العمر... الوعي عندنا يتكون بسرعة، لذلك فهم يؤهلوننا في المدارس للتعامل مع الحياة ثم ننطلق في رحابها، كي تضمنا المعاهد والنوادي المبرمجة لخدمات الكوكب، ونستقي معلوماتنا حسب اختيارنا عبر مراكز الحبيبات.

- الحبيبات، نعم! لقد توقف حديثنا في الحديقة عندها.

- إنها حبيبات ملونة، نحصل عليها من أجهزة منتشرة في النوادي والمعاهد في كل قرى الكوكب، وعن طريق الشاشة والأزرار في الجهاز نختار الموضوع الذي نرغب في الحصول على معلومات عنه، أو نستعرض شاشة المعلومات، وننتقي

ما نود معرفته، فنستلم أكياسا صغيرة بها حبيبات أو أقراص صغيرة، نتناولها لنكون بعد مضي ساعة قد ألمنا بما احتوت من معلومات تدخل إلى الذاكرة والمخيلة.

- ياللروعة! المعرفة في كوكبكم متاحة للجميع.

- أجل، الفرصة موجودة لكل شخص كي يعرف ما يريد... ولكن ثمة معلومات خاصة تعتبر أسرارا خطيرة، لايسمح العلماء إلا للقليل بمعرفتها، ذلك يتم عن طريق المركز العلمي الجبار، ثم إنها تكلف كثيرا من المال، ويقال إنها ليست بالغة الأهمية للحياة اليومية!

- يبدو كوكبكم شيقا، مازالت أمامنا ساعة من الوقت. ما رأيك لو تنتظرينني هنا لأجلب بعض الشطائر؟ سنأكلها بينما نحن نتحدث.

- شكرا... إننا لا نأكل طعامكم.

- ماذا؟ لم ترفضين الدعوة بهذا الشكل؟ ألم...

- لا أقصد ذلك... كل ما قلته هو أننا لانستطيع تناول ما تأكلونه على الأرض.

- ياللعجب! لماذا؟

- إننا نتناول طعامنا على شكل حبيبات.

- حبيبات أيضا؟ هل كل حياتكم حبيبات؟

- إننا لا نتعامل مع الأشياء المادية والمعنوية التعامل العسير ذاته الذي عندكم. طعامنا حبيبات نحصل عليها من مراكز الطعام المتنقلة والثابتة، وهي تكاد تتخذ نمطا واحدا متشابها في كل قرى الكوكب... حبيبات ذات ألوان زاهية تشتمل على كل ما نحتاجه من مواد غذائية ضرورية للطاقة.. إنهم يوفرونها بشكلين... أحدهما بالنكهة والآخر بلا نكهة، هناك اختلاف طفيف في سعرهما.

- ومن أين تحصلون على المال؟

- إننا جميعا متساوون.. الصغير والكبير في كل الأسر له نفس النصيب من المال، يستلمه شهريا أو أسبوعيا حسب اختياره من المصارف المتنقلة أو الثابتة، تسلم النقود في كيس من الزجاج الهلامي المتحرك، ملون قابل للإضاءة من الداخل ليظهر ما به من كمية النقود.

- وأنتم تشترون بهذه النقود حبيبات الطعام والمعلومات... ماذا عن الشراب؟

- إنه مماثل لأمر الطعام... ويقدم في أكواب صغيرة، نلقي بها بعد الاستهلاك في سلال خاصة لإعادة تشكيلها.. الغرامة شديدة على من يلقي بها في الشوارع.

- أليس عندكم شيء مجاني؟ مرافق عامة، مثلا.

- النوادي هي مرافقنا العامة، إضافة إلى بعض المساحات العشبية الخضراء المجففة.

- أجل لتتناسب مع حرارة الجو وبرودته غير المستقرتين في الكوكب...

سكتت قليلا ثم أكملت:

- إن أجور النقل تكاد تكون معدومة لأننا نحصل شهريا على حبيبات مانحة ومجددة للطاقة.

كانت نغمة صوتها طيلة هذا الحديث ثابتة... لانبرات فيها ولاضحكات، وتيرة واحدة، لا همس

ولا ارتفاع في الصوت!
قالت مجددا:
ـ هناك شيء رخيص كذلك. إنه الملبوسات، يكفي أن نودع بعض الملابس المستعملة في صناديق خاصة لنستبدلها بالملابس الجديدة التي تواكب التطورات في النماذج المبتكرة. إنها تحاك على درجة عالية من الدقة وبتصميم مفنن بحيث لا أثر فيها للخياطات أو الثقوب، تستوي في ذلك ملابس الرجال والنساء
ـ ماذا يحل بالملابس القديمة؟
ـ إن الصناديق ترسلها إلى مراكز متخصصة لتمتص منها الأصباغ وتعيد تشكيلها من جديد بحلل أكثر جودة.
ـ وقد عرفت هذه المعلومات عن طريق المدرسة، أليس كذلك؟
ـ بلى، بالإضافة إلى حبيبات المعلومات.
ـ يدور في خلدي تساؤل... من أين تأتون بمكونات حبيبات الطعام؟
ـ إننا نحن لم نعد نتساءل هذا السؤال! لدي اطلاع سطحي على هذا الأمر، إن المركز العلمي الجبار يقوم بالإشراف الأساسي على توفير المواد الأولية، ومن ثم توزيعها على المعامل والشركات لتصنيع الحبيبات، إنه يجلب الطعام والشراب من أحدد أقمار زحل... يقال إن هذا القمر كان في مدار قريب من الكوكب عندما هبت الزوبعة الكونية وحصل التبدل العنيف في مكونات الكوكب، عصفت الرياح فأثارت كل شيء في الفضاء، وقد هبت بعض النسائم على هذا القمر واستقر ما حملته الرياح من بذور وكائنات دقيقة عليه، وبما أن الماء متوفر فيه، فقد ظهرت الأشجار وصنوف النباتات ونمت الحياة هناك، ربما هو يشبه كوكبكم الأرض.
ـ حديثك كله معلومات مهمة، لابد أن أخزنها بواسطة جهاز الحاسوب.
ـ أهو ذلك الذي كان على يمين النافذة التي دخلت منها؟
ـ أجل.
ـ أذكر أني أحسست تجاهه بالانسجام، كان يبدو شيئا أليفا... قد يكون ذلك بفعل تطابق الإشعاعات الموجِّية المنبعثة منه.
تتحدث هي بينما يعصف برأسي دوار مبهم، شعرت بمزيج من البؤس والرعب، فهذه الزائرة تتمثل مخيلتي رأسها جهاز حاسوب جامدا بلا مشاعر حقيقية أو أحاسيس... تطابق إشعاعات موجِّية، ليس إلا... أتطلع إليها فأرى ملامحها الجامدة اللامبالية ذاتها منذ بداية اللقاء.
أستكمل الحديث:
ـ ألم تري ذلك القمر؟
ـ لا، كانوا في الماضي يستطيعون رؤيته، لكن التكاثف المستمر للغازات والغبار حال الآن بين الكوكب وبين رؤية الأقمار العشرة.
ـ ألم يذهب أحد إليه؟
ـ ويحك! أتريدين أن يذهب واحدنا فيضيع في الفضاء؟ إنها مغامرة غير محسوبة العواقب... يقولون إن أحدهم في زمن قديم تمكن من اختراق الغلاف الجوي لقريته ووصل إلى ذلك القمر، لكنه لم يعد.. يقال إنه تحول إلى إنسان.
وساد صمت قصير ثم قلت:
ـ ما رأيك بالأرض؟

ـ جميلة. في كوكبكم ألوان زاهية، هواء نقي، رياح ونسائم، سماء زرقاء، مساحات خضراء ندية، يسودني إحساس مبهم. إنه جديد لم يسبق أن شعرت به، ربما يكون إدراك الفرق بين الأرض والملل الذي يسيطر على زحل.

ـ ربما هو شعور بالسعادة!

ـ ماذا؟ السعادة! ما هي؟

ـ ما هي؟ أن يدفعك نوع من الرضى إلى السرور، فتكونين سعيدة، عندها تضحكين، تبتسمين، هكذا.

وتبسمت ابتسامة عريضة!

ـ سأجرب!

بدا أنها حاولت مط شفتيها، لكنها لم تكن أكثر من ابتسامة بلهاء بلا معنى. وبحركة من رأسها أطرقت وقالت:

ـ لا أتقن هذا الشعور.. كان في زحل فيما مضى من يبحث عن السعادة، أما الآن، فقد انقرض الشعراء والرسامون والفنانون، كانوا في السابق ينظرون إلى القمر، يستوحون منه إبداعهم، فيتغنون بجماله الخلاب، أما الآن... فلا قمر.. لقد اندثروا إلى غير رجعة.

ـ ألا تحتاجون للسعادة؟

ـ ربما نعم وربما لا. هذا السؤال لا يطرق بالنا.. كل ما نريده موجود، الناس كلهم واحد، ليس عندنا غني وفقير، متعلم وجاهل، ناجح وفاشل، جائع وشبعان، مريض ومعافى، بطيء وسريع، لا فرق في الانتقال برا أو جوا، لكليهما الفاعلية ذاتها. ما من داع لأن يكون واحدنا كريما أو بخيلا.

يرن صوت آلي مفاجئ من معصم زائرة الفضاء، فتتنبه قائلة:

ـ بقيت عشر دقائق لابد من العودة... سأوصلك إلى المنزل ثم أعود أدراجي.

صرنا في الغرفة من جديد، الحاسوب، الستائر والنافذة المفتوحة، قلت لها:

ـ ماذا لو انقشع الغبار وزال التكاثف؟ ستنير أشعة القمر ظلال ليل زحل.

ـ هذا مؤكد، أصبحت الآن أتمنى رؤية قمرنا شقيق الأرض.

ـ وعندما تطأ قدما أحدكم سطح القمر.. سيتحول إنسانا مثلنا.

ـ أجل، وسنقترب من السعادة إن ذهبنا إلى هناك، إنني أحس بها تتسرب إلي منذ الان.

الرنين يرتفع من جديد، وتحاول الزائرة ضغط الأزرار لإيقافه من غير جدوى... نتحدث والرنين يغلف عباراتنا:

ـ هل ستنتظرون زوبعة كونية أخرى كي نعيد الأحوال إلى ما كانت عليه، وتتمكنوا من رؤية القمر؟

ـ لا، ستكون المغامرة شعارنا... إننا...

الرنين يزداد شدة والزائرة خمسة ـ أربعة ـ عشرون تقول وهي تبتعد رويدا رويدا في الهواء ملوحة بيدها:

ـ أشكرك... زيارتي للأرض جعلتني.. سعيدة!

واستمرت طائرة في الفضاء وقد ارتسمت على وجهها ابتسامة عريضة!

القصة



سلطان النهر

● سحر سليمان

حين رحل عنها، وقفت تودعه كانت تحس بالوحدة، والبرودة، والرغبة في البكاء. وفقدان الترابط مع كل ما يحيط بها. تعلقت به فتناول أصابعها الرشيقة الباردة في كفه ثم قال لها، وهو منكس الرأس بصوت غائم بالمطر والعبق والظلال القاتمة:

- جوانه..

وتوقف ثم تابع النظر إلى أصابعها، وكأنه يتلو صلاة سرية، وأردف بالصوت الغائم والخافت نفسه:

- قد أغيب طويلا لكنك تظلين في قلبي، تشجعي وكوني قوية، كما أعرفك سأعود صدقيني سأعود... وس.. وغص الصوت، اختنق وتوتر كوتر القوس، وظلت أصابعها في كفه تعروها البرودة.

- سأنتظرك كما تنتظر الشجرة الوحيدة غيمة لتورق وتتكلل بالزهر والثمر والأوراق. سأنتظرك.

قالت تؤكد له والعالم من حولها يفقد ترابطه والأشكال التي يكوِّنها.

حين رحل عنهـا، ظلت تنتظره، تجلس في ذلك الركن الهادىء من مرتفع يشرف على الفرات، والفصول تمر بها الربيع والخريف والصيف والشتاء، والطيور تمر بها، والفرات يمضي عجوزا متوانيا بعد أن حاصرته السدود القاتله.

حين رحل عنها ظلت مسكونه بكلماته الغائمه، وصوته الأجش المخنوق، ورائحته المميزة، ظل طعم كفه الدافيء على أصابعها الباردة الرشيقة، كانت تراه على الكرسي الذي طالما جلس عليه يقرأ صحيفته، يشرب قهوته. تراه في زاوية الشارع، وعلى شاطئ الفرات يلعب بالحصى والطين، يبني بيوتا ويصنع بشرا، ويصطاد سمك الشبوط الذي يحبه مع العرق وسلطة خاصة تعلمها من صديق أرمني يحرص على تناولها دائما.

وكانت تردد كل ليلة.

- آه يا جوانة. يا لهذا الهذيان الفاضح يتدفق من قلبك، عودي إلى فراشك الذي اشتاقك فالليلة باردة والساعة قاربت الثالثة بعد منتصف

الليل وعيون الظلمة تشرب عمرك، تمتص أيامك... عودي.

وفي النهار تغرق نفسها في أعمال طائشة وصغيرة، تغسل الأرض والجدران بالماء، فتحس بالألق والبريق، تحس به يطل من كل مكان، من النافذة والجدران ومرآة الحائط، وأصص الزهور، يطل باسما يحمل بين كفيه ثوبا أبيض وزهرة حمراء.

كان في كل مكان. رائحة وصوتا ودفئا ونبضا يسري في كل شيء

- آه يا جوانة وتظلين هكذا شجرة وحيدة هجرتها أوراقها وعصافيرها تنتظر غيمها العاشق.. الماء يجري، والوقت يجري والانتظار يرمد روحك، يخنقها فتتناثر مثل كومة من الهباء في أغوار عميقة، وعتمة كتيمة آه يا جوانتي العزيزة، الصابرة، المكابرة، العنيدة، وماذا بعد..؟..!

قالت لنفسها ثم قامت إلى المطبخ، أعدت قهوتها السوداء. وجلست في الظلمة، تدثرت بظلالها وبدأت تشرب فنجانها. ورائحة الهال تسكرها. تعيد لها الإحساس بالحياة. فتطرد حرارة القهوة رماد الوقت وصدأ المكان.

إنها تغتسل تحت مطر سري وريح عاصفة وقمر بلون الحليب، عارية في صحراء وحشية وقاسية تتحرك كثبانها كالأشباح.

- آه يا جوانة، لقد حلمت به أمس. رأيته رأي العين يقترب منك حتى لامست أنفاسه شحمة أذنك. ضمك إليه ثم دفن رأسه بين العنق والكتف، تنهد طويلا ثم مضى بشفتيه من شحمة الاذن إلى مرمر العنق، كانت شفتاه جمرا، وقلبه يخفق جامحا كمهر فتي يدق بحوافره الأرض، وحين صحوت لم تجد سوى الخواء يعوي من حولك، فنذرت لسلطان النهر أن تطوفي له شموعا لترى إن كان يقبلها منك(1)، استعدي يا جوانتي الآن للوفاء بنذرك.

قالت تخاطب نفسها.. ثم استعدت لتقوم بشعائر نذرها المقدس للخضر أبي العباس، سلطان الفرات الحارس.

- أوقفي عويل قلبك الطويل

سمعت صوتا من داخلها، وهي تستعد للرحيل إلى الفرات في هجرة قصيرة فأوقفت كل شيء وتحركت تحمل (طوفا) صغيرا وشموعا، واتجهت في موكب من الألفة والخشوع الصامت والأطياف إلى النار.

- كانت الظلمة تلف كل شيء، وضوء المصابيح الكهربائية يفرد أجنحته ويفرش الطرقات الخالية إلا من الكلاب الضالة والقطط الشاردة والخفافيش. والحركات ا لغامضة للكائنات الخفية التي لاتمارس حياتها إلا في غفلة من الناس. الطرقات خالية وقلب جوانة توقف عن العويل، وأصابعها الرشيقة الباردة تقبض بقوة وإصرار على شموعها وطوفها الصغير، ولم يعد شيء فيها يبكي انفتح قلبها لأول مرة على الهواء والبرودة السليلة. وعرفت عيناها طعم الظلمة والأشباح والأشجار التي تصلي كما يبدو صلاتها الخاصة بعيدا عن صخب النهار صلاة خاشعة وجليلة في ذلك الجو الاحتفالي.

الطريق إلى النهر يمتد أمام قدميها، ينهض وكأنه يريد أن يقودها

إلى السماء لا إلى النهر، وقد تراءى لها الظلام يبسم كاشفا عن قلب من ذهب، تراءى لها المكان يتنفس. ويزفر روائح من بخور وزعتر. والطريق يمتد.

وخطواتها تتلاحق والمدينة تخلفها وراءها طفلة تغرق في النوم و الأحلام.

ـ لا تطلقي عويل قلبك الحزين ياجوانة.

جاءها الصوت آمراً، حاسما، كحد السكين. ووقفت على الشاطئ، حيث القمر بلون الحليب، والجسر يمتد مثل كائن خرافي من الحديد والاسمنت المسلح. وبيدين مرتجفتين أخرجت جوانة الطوف، وغرست فيه الشموع ثم أشعلتها، فأضاء المكان من حولها، فرتلت صلاة قصيرة، ومع اندفاعة الطوف بالشموع ودت لو تصرخ، لو تصيح تدعو سلطان النهر، فجاءها الصوت آمراً:

ـ لاتطلقي عويل قلبك المجنون يا جوانة.

ومضى الطوف بالشموع. أخذه التيار معه فرق قلبها فرحا، وهي ترى السلطان يقبل تقدمها، فطفرت الدموع من عينها، اهتاجت أعصابها، فتحول الماء والليل والأصوات والوقت إلى خيمة واسعة، فواجهت القمر بعينين دامعتين وشهقت فتسلل الشعور بالأمل إلى أعماقها.

ومن بعيد رأته يظهر، عجوزا طويلا كالنخلة السحوق نصفه الأسفل في الماء ونصفه الأعلى على السطح، وقد تدلت لحيته ا البيضاء على صدره فلامست أطرافها النهر، أشار لها ثم غاب كالومض، فغص صدرها بالخوف، ولم تشعر إلا وكفه الدافئه تتناول بحرص شديد أصابعها الباردة، وأنفاسه الحارة تحرق رقبتها بينما كانت شفتاه تنزلقان من شحمة الاذن إلى مرمر العنق، فاستدارت بسرعة، كان أمامها يقف في الظلمة، وقد بدأت طلائع الفجر تورد المكان.

ـ جوانة.

همس برقة، وأطلقت عويل قلبها المجنون.

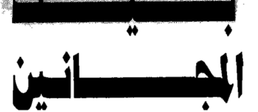
ـ جوانة:

كرر الهمس مرة أخرى ثم تابع:

ـ لاتوقفي عويل قلبك المجنون:

وكان الطوف الصغير مازال يندفع مع مياه النهر إلى الشرق حيث البحر الكبير.

قصة



بيت المجانين

(من الأدب المكدوني)

● ميتكو ماجو نكوف – ترجمة: د. وليد السباعي

قام البيت وسط خلاء منبسط، قرب التقاء مصبات المستنقعات، شبيها، بمخلب شرير، غارقا في الضباب والأبخرة الساخنة. وكان للمفارقة مناراً في داخله بشكل باهر ليل نهار. وكان لكل مريض غرفته الخاصة المفروشة بسجاد هادئ الألوان، وعدد كبير، غير معقول، من التحف والزينات. وثمة إطلالتان لكل غرفة من الغرف: فإذا ما أشرعت درفتي الباب الكبير دخل المكان كله في صالون هائل مترف مصنوع على طريقة «بدر ماير» الشهيرة. وإذا ما فتحت درفتي الباب الصغير أطل الناظر على ما هو مغاير تماما: في العمق فناء خال يتوسطه مرحاض قروي، كانت النساء، الواحدة إثر الأخرى، يقرفصن من فوقه. بعد أن يحضرن مع أزواجهن كأنهن في نزهة، فيخلصن أحذ يتهن الجديدة وأثوابهن، ويدخلن بسراويل داخلية طويلة إلى المرحاض دون إغلاق الباب - ربما كان المرحاض من دون باب - وكنَّ يقرفصن جالسات على حفرته الخشبية.

وثمة أفكار ذهانية كانت تعذب سكان هذا البيت. فقد كان أحد المجانين مضطراً للتمشي فوق الهضبة قبل شروق الشمس. بينما لم تستطع إحدى المجنونات النوم قبل أن يعبر جميعهم من خلال غرفتها. وإذا حدث وأخلَّ أحدهم بهذا الترتيب كان يضعها في أتون عذاب رهيب، ليس في عدم تمكنها من النوم فقط وبقائها صاحية حتى الصباح، إنما لشعور قاهر يملؤها إيماناً بأنها لن تنام ثانية في حياتها أبداً.

كثيرة هي العادات التي تغيّرت بمجيء الرجل العجوز (١)، الذي لم يكن يحترم أية قوانين أو عادات، ولم يتقيد بها. كان ينتقل من غرفة إلى غرفة يستمع بانتباه شديد إلى المآسي

اليومية الداخلية التي كانت تعصف بهذا العالم المتحجر. «لديكِ جلد ناعم رائع - قال للفتاة التي حضر من أجلها، أو التي تواجدت هنا من أجله.».

كان يخرج معهم إلى الحقل. شيء ما كان يجب القيام به. لقد كان أحد المجانين يعود دائما إلى البيت بحجة نسيان الأوائل الضرورية للعيش في الحقل: المطرقة والبلطة. متجاهلا معرفته القانون الناظم بأن أي استعمال لتلك الآلات ممنوع أصلا، وأن عقوبة قطع غصن واحد هي الموت. هكذا... بامتناع أي شيء صالح للأكل في الحقل، أو أي شيء يدفئهم، اضطروا أخيرا للاستلقاء تحت المكبس «ذلك الاختراع العظيم للرجل العجوز» الذي كان يضغطهم محولا إياهم إلى لقطات بشرية ثنائية الأبعاد: هكذا في كل يوم كانوا يخرجون فيه إلى الحقل تتحول حياتهم إلى صورة من العالم الآخر.

وفي أحد الصباحات غاب الرجل العجوز. وبقيت عادات البيت القديمة من بعده، إنما تغيرت أدوار السكان. لقد صار الرجل الذي كان يتمشى على الهضبة يطلب أن يعبر جميعهم من غرفته، وأصبحت المرأة التي كانت تخاف انعدام النوم تتمشى في الصباحات المتجمدة على الهضبة. لقد حلَّ الاضطراب والهرج إلى درجة لم يعد فيها أحد منهم يعرف نفسه أو يعي أسباب مكابداته.

وأخيراً، حينما زال الضباب من فوق السهل المنبسط، ظهر عند مصبّ الكف، في المكان الذي قام عليه البيت، فراغ شفاف تلفّه الوحدة والسكون. ولم يعد هناك أي من السكان العجيبين، كأنهم أشياء حية صنعتها أبخرة المستنقعات التي زالت هي الأخرى بزوالهم.

هامش:

(1) يقصد تيتو. - المترجم.

آراء في الحداثة

• يعقوب عبدالعزيز الرشيد / الكويت

لعلي أبدأ هذا الحديث ـ آراء في الحداثة ـ بأقوال بعض كبار الأدباء والمفكرين والشعراء ليكون مدخلا للحديث عن الحداثة، وهذا الموضوع سبق أن طرحناه للنقاش في لقاءاتنا اليومية في ديوانية رابطة الأدباء، ولعل حماستي للحديث عن ذلك، وطرحي ما قد كنت أحمله من آراء نتيجة ما قرأته لكثير من الشعراء الذين حاولوا أن يجربوا تجربة الحداثة ويكتبوا في هذا الموضوع، ولا أقول دون دراية بمهاوي هذا اللون من الشعر، ولكنني أقول إنهم انساقوا وراء ذلك ليسايروا هذا الركب، ويكتبوا ما لا يعلمون بعواقبه، وماذا سوف يكون وقعه على المتلقي، أو ماذا سيكون مصير ما يكتبون. أهو الاستحسان؟ أم الاستهجان؟

وقبل الاسترسال بذلك أود أن أسمعكم ما قاله كبار أدبائنا وشعرائنا ومفكرينا وبعض شعراء الحداثة، الذين اعترفوا بصريح العبارة بأن الشعر يجب أن يكون له جرس موسيقي، وأن يكون له تفعيلة، ويكون واضح القصد يلامس مشاعر الآخرين وأن يكون نابعا من اللغة، وليس خارجا عنها، لا يحطمها، ولا يدمر قواعدها.

فقد قال الدكتور عبدالوهاب عزام:

إنما الشعر حكمة في البرايا
أخذتها النفوس بالتلوين
فهي تحمر من دماء قلوب
وهي تبيض من ضياء عيون

وقال الأستاذ علي الجارم:

إنما الشعر على كثرته
لا ترى فيه سوى إحدى اثنتين
نفحة قدسية أو هذر
ليس في الشعر كلام بين بين

وقال جميل صدقي الزهاوي:

إذا الشعر لم يهززك عند سماعه
فليس خليقا أن يقال له شعر

وقال الشاعر المغربي أحمد عبدالسلام البقالي:

إذا الشعر لم يلتصق بالحياة
ولم يعتصرها فسوف يموت
فما أبدع الشعر إن كان همسا
خفيف الجناحين جم الخفوت
إلى النفس يوحي بسر الوجود
ويصعد بالروح للملكوت

وقال الدكتور فوزي عطوي:

أيها الشعر رحمة لا تلمنا
إن جفونا مسامرات المنابر
التراث الأصيل أضحى قديما
والهراء الدخيل بات المعاصر
أصبح الشعر هلوسات السكارى
فهو نهب لكل غزو قاصر
ذلك (الشتر) نصف شعر
ونصف نثر فعربدي يا مساخر

وقال الأخطل الصغير:

إن الجديد الذي يدعونه أدبا
يموت في يومه هذا إذا وهبا

وقال عباس محمود العقاد: إنه نثر فني، إذا اكتملت فيه عناصر النثر.

وقال عمر أبو ريشة: إنها هجمة صهيونية على لغة أمتنا العربية لتحطيم الصور الجمالية بها.

ولقد قيل: إن من الشعر لحكمة وإن من البيان لسحرا.

وقال دعبل الخزاعي:

إني لأفتح عيني حين أفتحها
على كثير ولكن لا أرى أحدا

فقد كثر الشعراء، وقل الشعر، أسوة بقول شوقي: إذا كثر الشعراء قل الشعر.

وكثرة الشعر والشعراء، قد تنم للوهلة الأولى، عن حيوية الإبداع وخصوبته. لكنها تنم، في العمق عن غياب أو فتور المكابدة الشعرية، وهشاشة المعايير الشعرية واستسهال القول الشعري وارتخاصه. وقد كانت الحداثة النظرية وراء هذا الباب المشرع.

فبدافع من المبدأ الحداثي الذي يقول (لا قوانين أو قواعد إذن يتبعها شعراؤنا ليدخلوا عالم الحداثة، لا منطق أو إيديولوجيا لها. إنها قيمة. حالة. حرية في الفكر والفن)، أصبح حبل الشعر متروكا على غاربه، وأصبح حماه مستباحا للواردين والقاصدين. أصبح الشعر، باسم الحداثة، في حل من القوانين والقواعد والإيديولوجيا. وذاك هو واقعه وإشكاله، بالتحديد.

وبدافع من المبدأ الحداثي الآخر الذي يقول: (لا إبداع بلا حداثة، ولا حداثة بلا إبداع) أصبح الشاعر يكتب الشعر وفق معايير ومواصفات الشعر الخاصة. أي يكتب ليحقق ويرضي الحداثة لا الشعرية، ويغدو نصه لذلك، تمرينا في الحداثة أكثر منه إبحارا شعريا. أصبح الشاعر الحداثي في أكثر الحالات، يصغي بأذن إلى وجدانه، ويصغي بأذن أخرى إلى تعاليم ووصايا الحداثة. وفي تناوبه بين القطبين ضيع الحداثة وضيع الشعر.

ولقد أضحى الشعر على يد الأجيال الجديدة مشكلة، وأضحت الحداثة في مأزق، وكل محاولة لنفي هذا الواقع هي بمثابة ذر الرماد على الأعين.

هذا من قول الأستاذ نجيب الصوفي في المغرب.

ويقول المغربي عبداللطيف اللعبي: (الحداثة بالنسبة إلي تكمن في طاقة التغيير والتمرد، فالشاعر الحديث هو الذي يطيح (بالمقدسات) اللغوية والتعبيرية الحساسة هو الذي يستطيع، كذلك، أن ينتقي، داخل زلزال التحول، عناصر الاستمرار الديناميكية شرط أن يطورها كيفيا.

وفي السياق ذاته، يرى محمد بنيس، أن على الكتابة كيما تتعمد بماء الحداثة وتنخرط في معمعان المواجهة والتأسيس، أن تقوم بسلسلة من الأفعال التدميرية، يستعرضها على النحو التالي:

آن لنا أن نخرب الذاكرة كآلة متسلطة.

- تدمير القوانين العامة.
- تدمير سلطة اللغة.
- تدمير النحوية داخل النص.
- تدمير السيادة.
- تدمير سيادة المعنى وأسبقيته داخل النص.
- تدمير استبداد الحاضر.

أما عن خصائص وصفات وغايات النص الحداثي المقترح، بعد هذا المسلسل التدميري البدئي، فهي حسب تعبيره واستعراضه أيضا.

توق إلى اللانهائي واللامحدود، يعشق فوضاه وينجذب إلى شهوتها.

الإبداع حين يخضع للوعي، للتعقيد، يعلن موته.

نقل اللغة إلى مجال الغواية والمتعة.

الوصول إلى حال الحضرة الشعرية.. بالنص وفي النص.

زمان الشعر متشكل في منظومة الدواخل، إنه النفس، إنه إيقاع الوعي واللاوعي في تجلياته التي لا ضابط بها.

ومن ثم، فإن الكتابة نزوع مغاير لعالم مغاير في النص وبالنص.

ويقول الأستاذ أنطون مقدسي في هذا الصدد: (فالنص الحديث لا يقول إلا ذاته، أي أنه مستقل عن كل موجود أونص خارجه كالطبيعة أو المجتمع وغيرهما.. أو متعال عليه. لا بل هو مستقل عن كاتبه، عن واضعه، مكتف بذاته وعليك إما أن تقبله، وإما أن ترفضه. أنت حر. فلا يصف أي طبيعة، ولا يتحدث عن أي ظاهرة اجتماعية، ولا عن أي شخص بل هو مبتدع ذاته.

معنى هذا أن الحداثة تسبح في مجرتها الخاصة، وتمارس طقوسها السرية المغلقة المستقلة والمكتفية بمعزل عن جاذبية وضوضاء المجتمع والتاريخ والإيديولوجيا وما شاكل، فهي حداثة متعالية ومحايدة وهي إيديولوجيا متعالية على الإيديولوجيات أو هي بعبارة: اللاإيديولوجيا.

فالنص هو المبتدأ والخبر، والإيديولوجيا. في منظور الحداثة العربية مقولة رثة ومتجاوزة. أنهكها طول الاستعمال وأنهكت معها اللغات والرؤى والأشكال لكن من المعلوم أن التنصل من الإيديولوجيا، هو شكل ماكر من أشكال الإيديولوجيا. إذ لا حياد ولا تعالي ضمن عالم مليء بالصراع والنزاع. وهروب الحداثة العربية بالنص إلى النص «هو» في التحليل الأخير، هروب من فواجع ومواجع الواقع وتصعيد لها وتنفيس عنها في الوقت الذي تدعو فيها بياناتها وطروحاتها إلى تدمير وتفجير وتغيير هذا الواقع ومن ثم يمكن القول إن الإيديولوجيا الضمنية للحداثة العربية، بعد تجريدها من مسوحها الخارجية هي إيديولوجيا المهادنة والمسالمة والهروب إلى الأمام.

فتحت طائلة هذه الحداثة قامت

(الهدنة) المريبة بين المثقفين والسلطة، بعد أن أفرغ خطاب المثقف، باسم الحداثة، من شحنته الحرارية، ومضمونه التاريخي والاجتماعي والإيديولوجي، فَتَشَكَّلْن وتبنَيَنّ وتحدثن. ولم يعد يشوش على السلطة أمنها واستقرارها. وبدل أن تشكل الحداثة كما هو مؤمل منها، همزة قطع مع السلطة. صارت تشكل همزة وصل معها، بل صارت تشكل تاليا، همزة وصل مع الغرب ومع الصهيونية.

وفي اعتقادي أن التكوين الثقافي واللغوي لأجيال الشعراء يلعب هنا دورا حساسا في عملية الصوغ الشعري. والشعر في التحليل النهائي. لغة ثانية تتأسس على تخوم اللغة الأولى، ولا يمكن لهذا التأسيس أن يتم إلا بوعي لغوي بالغ الرهافة وواسع الاطلاع. وإذا أخذنا الجملة الشعرية، وهي عصب النص الشعري كنموذج ونواة لقياس درجة التحول الشعري ومداه. نلاحظ هذا البون الواضح بين الجملة الستينية والسبعينية من جهة والجملة الثمانينية من جهة ثانية.

فقد كانت الجملة الأولى متماسكة أسلوبيا معجما وتركيبا ودلالة وإيقاعا، يعلق بعضها ببعض ويأخذ بعضها بسبب من بعض حسب تعبير الجرجاني.

كان نفسها طويلا وحارا نسبيا ينضح بمكابدة الشاعر الجمالية ووعيه بقوانين الصنعة الشعرية. في حين تحررت أو تحققت الجملة الثانية، الثمانينية من قيود هذه الصنعة وأعبائها، وانطلقت على سجيتها، فوقعت في وهاد النثرية واللغة العادية أي في وهم التشكيل النثري، حسب تعبير أدونيس بدافع من تأسيس لغة شعرية جديدة تتجاوز وتتخطى اللغات السابقة.

والنثرية هذه على وجه التحديد هي التي أدت إلى اختلاط الأوراق واللغات الشعرية وانفلات المعايير والمقاييس. سواء على مستوى الإنتاج الشعري أو على مستوى التلقي الشعري. بحيث ضاع أو كاد ذلك الميثاق الضمني المشترك بين الشاعر والمتلقي وتكاثرت ظباء الشعر على فرائس. فلا يدري أيها يصطاد. ومعلوم أننا عندما نكتب نكتب ضمن عرف أدبي ما. كما قال جوناثان كولر.

ولعلني هنا أضيف إلى ذلك ما قرأته في جريدة الحياة الصادرة في 14 أيلول 1993، رأيا للشاعر محمد سليمان. يقول الإنجاز الرئيسي لشعراء السبعينيات لا يتعلق بقصيدة النثر لأن معظمهم شبوا في الستينات أوائل السبعينات في مناخ كل يرحب أساسا بقصائد التفعيلة، وكانت قصيدة النثر شاحبة إلى حد ما خصوصا في مصر لكن ذلك لا يعني أن شعراء السبعينيات أخذوا موقفا من قصيدة النثر، فقد كتب عدد منهم هذه القصيدة، وبعضهم كان يكتب قصيدة طويلة تتكون من مقاطع تفعيلية ومقاطع نثر. وبالنسبة إلي يتضح هذا المزاج منذ ديواني الأول (أعلن الفرح مولده 1980، والديوان الثاني القصائد الرمادية / 1983).

لكنني أحب أن أضيف أن بعض السبعينيين في محاولة منهم لإيجاد إيقاع أرحب قاموا بمحاولات في مزج التفاعيل وأصبح عدد لا يحصى من النغمات التي تساعد على اقتناص التجربة الفنية وفي رأيي الخاص أن هذا المزج ستكون له الغلبة مستقبلا ولاحظت أن بعض قصائد النثر الجديدة تخضع لبعض النغمات التي يمكن استخراجها من مزج (المتدارك) و(الرجز) و(المتقارب) وربما دعاني إلى هذا التأمل إيماني بضرورة الإيقاع.

والآن وقد استمعنا إلى بعض الآراء في الحداثة. منها المغالي لها، والمشفق عليها، والمعادي لها. كالأستاذ نجيب الصوفي الذي أوصلها إلى أنها تكون همزة وصل مع الغرب والصهيونية. ولنترك ذلك جانبا، ونأتي ببعض نصوص في الشعر الحديث، لتقيموا غثه وسمينه. فقد كتب الأستاذ سعد الدوسري قصيدة نشرها في مجلة المدى الشعرية التي كان يرأس تحريرها الأستاذ سعدي يوسف، تحت عنوان (هي المغارة وأنا القاتل):

قال: صدقيني حين أقول لك إنني خرجت من فيضان الأحذية برأس تسندها صخرة على شكل امرأة ذات أثداء مترهلة. وحوض تهاوت عظامه الهشة. هززت رأسي كي أسقط عنها لكنها تشبثت بي. صرخت. سيغيضون مرة أخرى وسيحدثونني عوى الهواء من حطام حوضها. هذه سلالتي (انتهى النص)

وهذا نص للدكتور **خليفة الوقيان** بعنوان (عصفورتان)

عُصفورتان
فوق عذْقِ نخلة تُغردانْ
ترفرفانِ في أريكة يزينُها الندى
تَهزها نَسائمٌ شفيفةُ الصدى
تنقران سكرا. تكورتْ حياتُه مذهَّبا
الماء من حولهما جداولٌ مزخرفة.
تحوك ثوبَ الشمس. معطفاً
مفضّضَ الأردانْ
مرّ عليهما فتى
في كفه نمتْ عناكبُ الحجرْ
فَهَبتا مَذعورتينْ
فشكَّ شوكُ النخلةِ الرحيمةْ
قلبيهما بوخزة أليمَة
فانسفحت فوقَّ يد الإنسان
قطرتانْ

***

وقال ميشيل مرقص: **(صلاتي أقوى من الآلهة)**

أمسح الجبين بالاثم تنضح الخطايا
محرقة الآلهة
أمسك دخان القاطرة
أخلع حذاء الشمس
صلاتي أقوى من الآلهة

***

وقال الشاعر حسين مردان:

قمر
قمر. قمر. قمر وتسطع الصور
الشمس والحالوب والألوان والسحر
قمر أحلى من السحر
أحلى من الغناء في مضارب الغجر
أحلى من القمر. قمر.

حاجبها وتر. وعنقها ثمر
وثغرها مدفأة تقذف بالشرر
وكفها لو مر بالحجر لأينع الزهر
أحبها أحب في مشيتها الحذر
كأنها تمشي على درر
أحب في عيونها الحور
أحبها.
أحب من خلالها البشر
قمر. قمر. قمر

وبعد أن استمعنا إلى آراء الحداثة، وقرأنا بعض نصوص فيها، فإنني أقول إن على من يكتب في الحداثة ألا يوغل في الغموض وأن يهيم في اللامعقول. وأن يجعل كتاباته قريبة إلى ذهن المتلقي، المتعلم والعادي ليُكْتَبَ لهذا الإبداع الاستمرارية والبقاء، وألا يكتبوا كما قال أحدهم إننا نكتب في اللاوعي لتأتي الأجيال القادمة لتفهم ما نكتب الآن. ولقد حكم على نفسه صاحب هذا القول ومن شابهه على أن يبقى نتاجه بعيدا كل البعد عن التداول والفهم، وهذا ما سيجعله في لحد النسيان.

أيها الحداثيون اكتبوا ما نستطيع فهمه. لننسجم معكم ونتعاون على خلق وعي جديد في هذا المضمار. ولا تكونوا كما قال محمد بنيس إنه يريد أن يدمر كل شيء كما بينت في بداية الحديث:

تدمير القوانين العامة. تدمير سلطة اللغة. تدمير الذاكرة كآلة متسلطة.

تدمير النحوية داخل النص.

تدمير السيادة.

تدمير سيادة المعنى.

تدمير استبداد الحاضر.

لذا أرجو أن نبتعد عن كل هذه التدميرات.. لنحاول أن نبدع في مجالاتنا بلغتنا الغنية الساحرة الجميلة. ليفهمها من في المغرب، ومن في المشرق ومن في الشمال ومن في الجنوب.



العرب وتأصيل المسرح

● بقلم: محمد عزام

كثيرة هي الجهود التي دعت إلى إيجاد مسرح عربي أصيل نابع من الجذور العربية ولكن الباحث الدكتور خالد عبد اللطيف رمضان هو وحده الذي جمع هذه الجهود التأصيلية في كتابه النقدي الهام (العرب وتأصيل المسرح) - رابطة الأدباء في الكويت 2000 حتى ليمكن القول إن هذا الكتاب وكتاب الدكتور علي عقلة عرسان (الظواهر المسرحية عند العرب) يشكلان البحث الأهم الذي يستقطب جهود المسرحيين العرب في سبيل تأصيل المسرح.

وإذا كانت هذه الجهود التأصيلية قد برزت في الستينيات من القرن العشرين فذلك لأن معظم الأقطار العربية قد نالت استقلالها في هذه الفترة، مما دعا إلى نبذ الثقافة المستوردة، وإظهار ما في التراث من قيم وأشكال إيجابية يمكن أن تساير العصر والتطور.

وإذا كانت بذور هذه الجهود قد نمت منذ مرحلة الرواد لدى القباني، والنقاش، وصنّوع، فإنها قد استكملت نضجها في مرحلة المؤسسين لدى: يوسف أدريس، وتوفيق الحكيم، وعلي الراعي، وسعد الله ونوس، وعبد الكريم برشيد، ممن بذلوا جهودا كبيرة لإيجاد مسرح عربي، له خصوصيته وتميزه وتفرده عن المسرح الغربي، حيث يستند إلى تراث الأمة الغني، وفنونها الشعبية، لإكسابه الهوية القومية، بعد تغريب حوالي مائة عام.

وقد خرجت هذه الدعوة من نطاق الأفراد إلى نطاق الجماعات المسرحية التي تأسست بغية تأصيل المسرح العربي، تنظيرا وتطبيقا، مثل: جماعة (المسرح الاحتفالي) في المغرب، وجماعة (مسرح الحكواتي) في لبنان، وجماعة مسرح (فوانيس) في الأردن، وجماعة مسرح (السرادق) في مصر. وأصدرت هذه الجماعات بيانات مسرحية توضح رؤيتها للشكل التي ترى فيه المسرح العربي الأصيل.

ويرى الباحث رمضان أن مقالات يوسف إدريس الثلاثة التي نشرها في مجلة (الكاتب) القاهرية عام 1964 هي أول المحاولات التأصيلية لمسرح عربي، وقد أعاد نشرها في كتاب

تحت عنوان (نحو مسرح عربي) يستمد أصوله من تراث الأمة وفنونها الشعبية وأشكال الفرجة المعروفة مثل (السامر) الشعبي. وفيها يرى أن المسرح العالمي هو خصم أساء إلينا، وأن خلاصنا هو في نبذه، واعتماد مسرحنا التمثل في (السامر) الشعبي المتجذر في أريافنا ومدننا.

ثم وضع توفيق الحكيم كتابه (قالبنا المسرحي) عام 1967 دعا فيه أيضا إلى شكل مسرحي له خصوصيتنا، ويعبر عن هويتنا العربية، ويستمد من التراث العربي والشعبي، ويوظّف الأشكال المسرحية العربية المعروفة: الحكواتي، والمقلد، والمدّاح. وكلها موجود في تراثنا الشعبي.

كذلك أسهم علي الراعي في التأصيل في كتابه (الكوميديا المرتجلة) التي يمكن أن تقدم في أماكن غير معدة، أو مجهزة مثل: مسرح الشارع، والمسرح الحي.

ثم جاء سعد الله ونوس فأصدر (بيانات لمسرح عربي جديد) دعا فيه إلى إيجاد مسرح عربي له خصوصيته، ويستند إلى التراث العربي، وإلى أشكال الفرجة الشعبية.

وقد تفرعت عن هذه الدعوات الفردية دعوات جماعية نهضت في كل قطر عربي، فتبنتها جماعة مسرحية: فمسرح (الحكواتي) في لبنان يرى أن العمل المسرحي ينبغي أن يكون جماعيا منذ التخطيط لتقديم العرض المسرحي وحتى إخراج العرض للجمهور، مرورا بمواكبة الصياغة النصية. ومسرح (فوانيس) في الأردن أصدر بيانه التأسيسي عام 1984 بالاشتراك مع المسرح الاحتفالي المغربي، دعا فيه إلى البحث عن صيغ جديدة أوإعادة تركيب الصيغ القديمة بعد تدميرها، من أجل الوصول إلى صيغ جديدة قادرة على شحذ الجمهور وتنشيط خياله. وجماعة (السرادق) في مصر ظهرت أوائل الثمانينات من القرن العشرين، ورفضت التبعية للمسرح الغربي، من أجل إيجاد أشكال مسرحية عربية مستمدة من التراث. والمسرح (الاحتفالي) المغربي نادى منذ منتصف السبعينات، بالاستقلال المسرحي والخروج عن دائرة التبعية الغربية.

وهكذا أحاط الناقد رمضان بالجهود التأصيلية المسرحية في الوطن العربي، تاريخا وتنظيرا في القسم الأول من كتابه النقدي الهام. أما في القسم الثاني من كتابه فقد عالج قضايا المسرح العربي السياسية والاجتماعية والثقافية. كما رصد بناء الحدث، والصراع المسرحي، واللغة الدرامية، والشخصية المسرحية، من خلال مسرحيات هي: مأساة الحلاج، وعلي جناح التبريزي وتابعه قفة، والفرافير، والزنج، وحفلة على الخازوق، والملك هو الملك. فرأى أن مسرحية (حفلة على الخازوق) 1975 لمحفوظ عبد الرحمن تناقش الفساد المستشري، ولا تُعفي الحاكم من مسؤوليته حتى ولو ادّعى عدم علمه بما يحدث، وأن مسرحية (ديوان

الزنج) 1983 لعز الدين المدني، و(الملك هو الملك) 1977 لسعد الله ونوس، و(مأساة الحلاج) لصلاح عبد الصبور توظف كلها التراث، وتجعل شخصياته قناعا يتحدث الكاتب من خلاله عن معاناة عصره الراهن.

وفي بناء الحدث الدرامي ناقش الباحث الأحداث المسرحية في مسرحية (علي جناح التبريزي وتابعه فقّة) لألفريد فرج المستمدة من التراث (ألف ليلة وليلة) ومن الحداثة (السيد بونتيلا وتابعه ماتي) لبريخت. وعرض (الوهم) الذي استطاع البطل بواسطته أن يغيّر حياته وحياة غيره من الناس. كما عرض مسرحية (حفلة على الخازوق) لمحفوظ عبد الرحمن حيث يبحث فيها مدير السجن عن كبش فداء يتهمه بمحاولة قتل الوالي ليجد لديه الحظوة. فيقبض على (حسن المراكبي) الذي كان قريبا من قصر الوالي ليقص عليه (الحلم) الذي رأى فيه الجراد يلتهم البلاد. فيقبض عليه مدير السجن ويضعه كبش فداء. فتحاول حبيبته (هند) تخليصه من المدير الذي يغويه جمالها فيطمع بها، فتعده في دارها يوم الخميس القادم. ثم تذهب هذه لمقابلة (المحتسب) لتشكو له ظلم مدير السجن، فيطمع بها أيضا، ويطلب منها موعدا فتعده يوم الخميس أيضا، وتذهب لمقابلة (الوزير) لتشكو له ظلم المحتسب، فيطمع بها أيضا، وتعده في دارها. وتبيت النية للإيقاع برجال السلطة فتطلب من النجار أن يصنع لها أربعة صناديق خشبية، فيطمع بها النجار، وتعده أيضا. وفي الموعد المحدد يحضر الوزير فتضعه في الصندوق الأسفل بحجة حضور زوجها الغائب، ثم يحضر المحتسب فتضعه في الصندوق الذي فوقه، وعندما يحضر مدير السجن تضعه في الصندوق الثالث، وتضع النجار في الصندوق الرابع فوقهم جميعا. وعندما يطبق الصمت على الرجال في الصناديق يصرخ النجار لكي يتبوّل، ولا يجد بدا من التبوّل على رجال الحكومة تحته. فينكشف أمرهم، ويعرفون بعضهم بعضا، فيعاقبهم الوالي على فعلتهم.

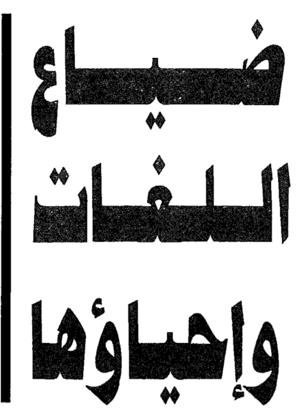
وفي الصراع المسرحي يرى الباحث أنه انعكاس للواقع العربي، ومعبّر عن العلاقات بين القوى السياسية والاجتماعية. ويحلل مسرحيات: الفرافير، وعلي جناح التبريزي، والملك هو الملك، ومأساة الحلاج من زاوية هذا العنصر المسرحي.

وفي اللغة الدرامية يرى الباحث أن عنصر الحوار هو وسيلة التفاعل وأداة التواصل بين الشخصيات، فيعرض مقتطفات من لغة مسرحية (مأساة الحلاج)، ثم يعرض لقضية الحوار بين الفصحى والعامية، و(اللغة الثالثة).

وفي الشخصيات المسرحية يستمد الباحث أمثلته من المسرحيات الست التي عرضها. ويرى أن بعض الشعراء وعلى رأسهم صلاح عبد الصبور قد نجح في وضع أسس المسرحية الشعرية، وجعل الشعر العربي المعروف بغنائيته، شعرا

دراميا قادرا على خلق المواقف الدرامية. كما نجح بعض كتاب المسرح النثري في الوصول إلى لغة مسرحية غنية بدراميتها، لا تثقلها الخطابية ولا السردية، وفجر من خلالها المواقف التراجيدية والكوميدية، فأثبت بذلك أن اللغة العربية تملك من الإمكانات ما يؤهلها لأن تكون لغة حوار مسرحي تتسم بالكثافة والعمق والتركيز، وفي مجال الشخصية استطاع المسرحيون العرب خلق البطل التراجيدي العربي، مثلما استطاعوا التعبير عن المتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي حدثت في الوطن العربي بعد الحرب العالمية الثانية.

وقد وظف المسرحيون العرب الشخصيات التراثية والتاريخية التي طرحت رؤى معاصرة لقضايا تهم الإنسان العربي وتشكل هاجسه اليومي وسط تحديات كبيرة، واستمدوا من التراث العربي: الرسمي والشعبي شخصيات تعبر عن الواقع المعاصر. وبذلك استطاع الباحث أن يدعم دعوة المؤصلين في مسرحيات مستمدة من التراث، تؤكد أن (المسرح العربي التأصيلي) يمكن أن يقف على قدميه، شكلا ومضمونا، بعد أن رضخ للتبعية الغربية أكثر من مائة عام.



• بقلم:
برنارد كمري،
ستيفن ماثيوز،
ماريا بولينسكي

• ترجمة:
د. هيثم فرحت • •

إنّ تنوع لغات العالم مهدّد تهديدا لا يقل عن التهديد الذي تتعرض له الأجناس النباتية والحيوانية، فزوال الطرق البدائية للعيش والإغراء الاقتصادي للغات رئيسة يدفع باللغات المحلية نحو الانقراض. غير أنّه اليوم يتم على الأقل تدوين اللغات الميتة للأجيال القادمة، ويجري العمل على قدمٍ وساق لوقف انحسارها.

في السنوات الأخيرة من القرن العشرين، أصبح السماع بانقراض لغة أخرى أمراً عادياً. فعندما توفي ريد ثُندركلاود (Red Thunder-cloud) - آخر متكلم بلغة الكاتاوبا (Catawba) - في كانون الثاني عام 1996، تنبّه العالم، ونوّهت صحيفة التايمز اللندنية لكونه نصّب نفسه تنصيبا واعيا بوصفه آخر ممثل للغة Siouxuan الخاصة هذه، وذلك بتسجيل أغاني وترنيمات للصيد للأجيال القادمة في متحف Smith-sonian، إذ أصبح من المشاهير مثل Ishi - آخر متكلم بلغة الـ Yahi - الذي عاش في الخفاء في شمال كاليفورنيا بعد تدمير قبيلته. استشفَّ إدوارد سابر (Edward Sapir) - المختص الريادي في اللغات الأميركية الأصلية آنذاك - جوانب من لغته وأساطيره، لكنّ الاتصال بالمجتمع الأميركي أدى إلى وفاة ishi بمرض السّل. وغالبا ما يموت آخر المتكلمين في ظروف غامضة وتموت معهم لغاتهم.

إنّ ضياع اللغات يضارع انقراض الأجناس الحيوانية والنباتية بأوجه عديدة. ففي أجزاء مختلفة من العالم - مثل منطقة الأمازون - يؤدي التدمير

والاستغلال الصناعي للبيئة الطبيعية إلى تفكك المجتمعات التي تحيا فيها لغات الأقليات. فكما نجهل الأدوية الطبيعية الكامنة في الغابات المطرية المتلاشية، نجهل الحكمة المدونة في قواعد اللغات الميتة ومفرداتها وشعرها وقصصها، تلك اللغات التي تلاشى العديد منها دون أن تتم دراستها بعمق.

بالنسبة إلى المعدّل الحالي للانقراض، تمّ التخمين بأنّ القرن الحادي والعشرين سيشهد انقراض 90 بالمائة من لغات العالم أو احتضارها (مع التذكير أنّ التخمين بالنسبة إلى الأجناس النباتية والحيوانية هو 50٪). ينظر إلى المشكلة البيئية عموما على أنّها ملحة، كما يتم اعتبار ضياع التعددية اللغوية بنفس المنحى.

كيف تموت اللغات ولماذا؟

لقد تعرضت اللغات للانقراض بصورة دائمة، لكن القرون الحديثة شهدت تسارعا في هذه العملية، فبين عامي 1490 و 1990 انقرض حوالي نصف لغات العالم. فلو أخذنا بعين الاعتبار المشاكل المتعلقة بالتمييز بين اللغات واللهجات، لكان هنالك كحد أقصى من 10,000 إلى 15,000 لغة محكية في مرحلة التعددية اللغوية الهائلة.

هنالك طرق عديدة تنقرض اللغات بموجبها. لقد تمت مطاردة التزمانيين الأصليين وترحيلهم عن بيئتهم الطبيعية، في الوقت الذي لاقت فيه بعض القبائل الأميركية الأصلية المصاب نفسه في فترة الاستيطان الغربي. فغالبا ما تعرّضت القبائل للأمراض والأوبئة الغربية؛ إن الإدمان على الكحول مرض مستوطن عند بعض السكان الهنود في شمال أميركا، والإدمان على الكوكائين منتشر الآن في القرى الأمازونية. فمع اختفاء الجماعات القبلية أو إبادتها، من الطبيعي أن تختفي لغاتها معها.

على أية حال، إنّ السبب الرئيسي وراء الانقراض هو أقلّ دراماتيكية وربما أكثر غموضا. يحدث الانتقال اللغوي عندما يتبنّى المتكلمون لغة الأكثرية أو الجاه أو الثروة؛ فالإسبانيون والمهاجرون الآخرون يقدمون للولايات المتحدة مثالا جليا عن هذه العملية السائدة. أمّا الجيل الثاني، فيصبح ثنائي اللغة، إذ يتقن لغة الأجداد من ذويهم واللغة السائدة من المجتمع المحيط. أمّا بالنسبة إلى الجيل الثالث، فيتعلم فقط اللغة السائدة في كل من البيت والمجتمع. قد يكون ضياع اللغة في مثل هذه الأحوال أمرا حتميا، لكن على الأقل تستحق اللغات موتا مشرفا. فعند بعض العائلات الآسيوية ـ الأميركية، لا يستطيع الأولاد التواصل مع أجدادهم لأنهم يتقنون اللغة الإنكليزية فقط، ويتقن أجدادهم الصينية أو الكورية أو الفيتنامية فقط؛ تركز رواية إيمي تان The Joy Luck Club على صراع الأجيال والإخفاق في التفاهم بين الأمّهات الصينيات وبناتهنّ الصينيات.

الأميركيات. ولا تقل حزنا عن ذلك حالة أولاد الجيل الثالث البالغين الذين ينحون باللائمة على ذويهم لأنهم لم ينقلوا لغة أجدادهم إليهم، فلو شرعوا في تعلم هذه اللغات من جديد في سنّ الرشد، سيصبحون في أحسن الأحوال ناطقين بلغة ثانية.

نجد في المراحل اللاحقة من الانتقال اللغوي «أشباه ناطقين» قد يستوعبون اللغة استيعابا جيدا، لكن لا يمكنهم التخاطب أو التحدّث بها بطريقة يتم فيها مزجها باللغة السائدة، الأمر الذي يعدّه الجيل الأقدم معيبا، تماما كما علّق أحد آخر الناطقين باللغة الأسترالية «ديربال» (Dyirbal) قائلا: «فيليس هذه لا تتكلم اللغة بصورة صحيحة، فهي تمزج اللغة الإنكليزية. لقد تعلمت اللغة تعلما خاطئا. «فالعديد من الأولاد، الذين يستخدم ذووهم الكانتونية (Canto-nese)، نشأوا في كندا يستخدمون الكانتونية دون الألحان، إذ يتم استبدال مفرداتهم بكلمات من اللغة السائدة، وتصبح قواعدهم مبسطة. فمع فقر المفردات، تصبح معاني الكلمات عامّة. على سبيل المثال، تميّز الهنغارية، شأنها شأن العديد من اللغات، بين الناس المسنّين (oreg) والأشياء القديمة (regi)، لكن بالنسبة إلى أشباه الناطقين، كلاهما (oreg) وهذا مجرد تبسيط يعكس الاستخدام في اللغة الإنكليزية.

وقف الانتقال اللغوي

عندما تتوقّف لغة ما عن الانتقال إلى الأولاد، ينظر إليها على أنّها تحتضر أو في طريقها للانقراض ما لم يكن هنالك تدخل يوقف هذا الانحسار في استخدامها. ففي ويلز، يعني التعليم القائم على الثنائية اللغوية أنّ العديد من الأولاد ينطقون بالويلزية بطلاقة تفوق ذويهم، الأمر الذي أدّى إلى تبدّل التصورات المتعلقة بقيمة اللغة، وبالتالي توقّف الانحسار. من ناحية أخرى، في بريتاني (Brittany) لم تستخدم مثل هذه السياسة لدعم لغة بريتون (Breton)ا التي تتسم مكانتها ومعدل انتقالها للأولاد بالانخفاض. تُعدّ الويلزية الآن اللغة الكيلتية (Celtic) الوحيدة التي يبدو مستقبلها مضمونا.

إن الإرادة لوقف انتقال لغة ما مرتبط بصورة حتمية بالتأكيد على الهوية الثقافية المميزة للناطقين بها. أحيانا، يرتبط هذا الأمر بالرغبة في المزيد من المكانة السياسية أو السيادة، كما هي الحال في لغتي الباسك وقشتالة في إسبانيا. هذا يعني أنه من المحتمل أن يكون هناك للمسألة جوانب سياسية. يخشى بعضهم أنّ الحفاظ على الهويات المختلفة سيؤدي إلى الشقاق، في حين يحاجج بعضهم الآخر بأن الناطقين بلغة الأقليات سيساهمون بصورة أفضل في الانتقال إلى لغة رئيسة. في الوقت الذي يمكن أن يكون هذا الأمر صحيحا بالمعايير المادية الآنيّة. وبناء عليه، قد يدفعنا التخلّي عن لغة ما للتأسف على المدى البعيد. يمكن معالجة هذه الهموم عن طريق الثنائية

اللغوية التي تُمثل جسراً نحو اللغة والثقافة السائدتين، من دون التخلّي عن لغة الأقليّات.

إنّ الحفاظ على لغة الأقليّات يرتبط بالحفاظ على أنماط الحياة التقليدية والمحافظة على البيئة أيضاً. وفقاً لدراسة حديثة العهد، الميّنوميني (Menomini) في مينيسوتا يمتهن، باستخدام طرق تقليدية لحصاد الغابات المختلطة، صناعة الأخشاب الوحيدة في الولايات المتحدة؛ ومثل هذه الحالات تُبين وجود علاقة حميمة بين التنوعين البيولوجيّ واللغويّ.

الإحياء اللغويّ

كما يُمكن الحفاظ على الأجناس النباتية والحيوانية عن طريق المحافظة على مورثاتها (DNA)، كذلك يمكن تخزين أصوات اللغات وقواعدها ومفرداتها في أشرطة وأقراص مرنة للأجيال القادمة، ولغرض إنعاشها لاحقا. رغم وجود مجال للتساؤل فيما إذا كانت اللغة التي أعيد خلقها ستبقى على حالها بعد انقطاع في انتقالها إلى الأولاد، يمكن القيام بذلك في حال توافرت الإرادة لذلك.

لقد سعت جهود حديثة العهد لإحياء لغتي الـ 2Occitan والـ Gascon المحتضرتين في فرنسا، وحتّى لغتي المانكس (Manx)3 والكورنيّة (Cornish)4 المنقرضتين في بريطانيا. قد تعني هذه الحركات المتواضعة أنّ المدّ والجزر في أوروبا بدأ في التحوّل من المركزية إلى الإقليمية.

إن قابلية إحياء لغة ما يُعدّ حافزاً لدراسة اللغات المهددة بالانقراض. أماّ الحافز الآخر فيكمن في الضوء الذي يمكن أن تسلّطه على الملكة اللغوية البشرية. فمن المفارقة بمكان أن تلقى في الألسنة دراسة مستفيضة للغة وحيدة اهتماما أقل من الأبحاث النظرية ودراسة اللغة بصفتها ملكة. قد يسمح مثل هذا التركيز للغات بالاختفاء دون أن يلحظها أحد، الأمر الذي يجعل الإجابة على التساؤلات المتعلقة بأنماط معينة من اللغة مستحيلا. على سبيل المثال، توجد اللغات ذات رتب الكلمات / مفعول به - فاعل - فعل / فقط في منطقة الأمازون المهددة بيئيا. لقد قامت الجمعيات التبشيرية المعنية بترجمة الكتاب المقدّس بمعظم أعمال التوثيق الأساسية التي قام بتنسيقها معهد «سمرَ» للألسنية (Summer Institute of Linguistics).

إن للانقراض اللغوي تأثيرا في دراسة التاريخ غير المدون للغات والثقافات أيضا. لقد أصبح التساؤل حول كون اللغات التازمانية مرتبطة بلغة البوبان Paupan أو باللغة الأسترالية أو أية لغات أخرى أمراً مثيرا للجدل، لكن قد لا نعرف الإجابة لأنه تمت إبادة اللغة والثقافة التازمانية في غضون بضعة عقود من الغزو البريطاني. ومع موت اللغات الأصلية في تايوان، قد يدفن معها أيضا تاريخ العائلة اللغوية

الأسترالية ـ الآسيوية وارتباطاتها. لقد كتب صموئيل جونسون Samuel Johnson قائلا: «أشعر بالأسف دوما لضياع أية لغة لأن اللغة تمثل أصالة الأمم».

صعوبات الإحياء

لقد واجهت محاولات حديثة العهد لإحياء اللغة الكورنية مشكلة في اللهجة التي ينبغي تبنيها.

● اللغة الكورنيّة الموحدة: لقد تم تطوير هذه اللغة في الثلاثينات، حيث استندت إلى أدب القرون الوسطى من فترة الكورنية الوسطى (1200 ـ 1500) والتي يشكل معظمها نثرا. إن هذا الأمر شبيه بإعادة تركيب الانكليزية الإليزابيثية من اللغة الشعرية لمسرحية شكسبيرية، فجاءت هذه اللغة غير منتظمة وبالغة التعقيد.

● اللغة الكورنية الحديثة: تبين هذه اللهجة القائمة على بعض التوثيقات العائدة للقرن الثامن عشر بعضا من التبسيط الرئيسي للغة ميتة.

● اللغة الكورنية المشتركة: هي توفيق حديث العهد بين لهجات القرون الوسطى والحديثة. يقوم بعض المتحمسين إلى تنشئة أولادهم لغويا تنشئة ثنائية، وذلك باستخدام الانكليزية ولهجة منتقاة من اللغة «الكورنية»، الأمر الذي قد يؤدي إلى اتفاق على لغة فصيحة جديدة. ففي أواسط التسعينيات، كان بإمكان حوالي 2,000 شخص التحدث باللغة الكورنية.

التعددية اللغوية في وسائل الإعلام

يوجَّه اللوم أحيانا إلى وسائل الاتصالات لنشرها لغات رئيسة على حساب لغات محلية، والتلفزيون مذنب على وجه الخصوص لأن البرامج المتعلقة بلغات الأقليات بالكاد تكون مقبولة دعائيا. مع هذا ينبغي ألاّ ينسحب الأمر على وسائل الإعلام التكنولوجية كافة، إذ تساهم البرامج الإذاعية المنتظمة في لغتي الـ «لادن» 5Ladin والـ «رومانتش» 6Romantsch في إبقاء هاتين اللغتين قيد التداول لأكثر من مجرد الأهداف المحلية. تبثُ شبكة الاتصالات الدولية «الإنترنت» بلغات أقليات مثل الغاليسية Galician والأوكسيتانية Occitan والغاسكونية Gascon وحتى باللغات الأبورجينية7 في أستراليا. فوسائل الاتصالات العالمية التي كانت فعالة في انتشار اللغة الانكليزية ولغات سائدة أخرى قد تلعب دورا جوهريا في المحافظة على اللغات المهددة بالانقراض. إن تكنولوجيا وسائل الإعلام المتعددة القادرة على تخزين الكلام والأغاني والصور بأي شكل ترتأيه هي الأنسب لهذه المهمة من الكتاب التقليدي. ففي حال شهد القرن الحادي والعشرون انحسارا مستمرا في التعددية اللغوية، فلن ينحى باللائمة على التكنولوجيا أو وسائل الإعلام بصورة كليّة.

الهوامش:

* العنوان الرئيسي للكتاب باللغة الإنكليزية:

Comrie, B., Matthews, S. & Polinsky, M. (1996) The Atlas of Languages: The Origin & Development of Languages Throughout the World. London: Quarter Publishing plc.

** مدرس اللسانيات الإنكليزية، قسم اللغة الإنكليزية، جامعة تشرين، الجمهورية العربية السورية.

- يود المترجم توجيه الشكر للدكتور موسى الحالول، مدرس الأدب المقارن بقسم اللغة الإنكليزية، جامعة تشرين، لإبدائه بعض الملاحظات القيّمة.

1- امتدت لغة بريتون إلى بريتاني من جنوب غرب إنكلترا في حوالي القرن السابع. (المترجم).

2- كانت لغة محكية على امتداد جنوب فرنسا، إلاّ أنها محصورة الآن بالمناطق النائية في Provence و Massif Central (المترجم).

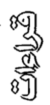
3- انقرضت لغة المانكس المحكية في The Isle of Man عام 1974. (المترجم).

4- تعود التسمية إلى منطقة كورنوول (Cornwall) الواقعة في أقصى جنوب غرب إنكلترا. (المترجم).

5- لغة محكية في أربعة أودية في شمال إيطاليا، رغم عدم الاعتراف بها واعتبارها لهجة محلية. (المترجم).

6- تعدّ واحدة من اللغات الأربع المعترف بها في سويسرا، هذا بالإضافة إلى الفرنسية والألمانية والإيطالية. (المترجم).

7- هي اللغات المحكية من قبل السكان الأصليين في أستراليا. (المترجم).



في الخطاب النقدي عند جـابر عـصـفـور

المؤلف: ابن الوليد يحيى
الناشر: الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية 1999
حسن خضر(•)

في أطروحتـه العلميـة لنيل دبلوم الدراسـات العليـا بعنوان «التـراث والقراءة في الخطاب النقدي عند جـابر عصفور» ينطلق ابن الوليد يحيى في البداية إلى تعيين الحوافز الموضوعية التي وجهت هذه الدراسة، حيث يعتبرها الباحث تنقسم إلى نوعين: حوافز عامة تتعلق بحقل البحث ذاته، ويلخصـها في أن الاهتمام بنقد النقد أو النقد الشارح «لايزال أحد الأسئلة التي لم نولها حقـها من الدراسـة والتـدقيق». وحوافز خـاصة تعود إلى الأهمـيـة التي يمثلـها الخطـاب النقـدي عند جـابر عـصـفـور في سـيـاق الخطابات النقدية التي سـبـقـتـه أو تلتـه، من حـيـث «الهم المنهجي والحس الإشكالي للقراءة».

- ا -

ويعد الباحث خطاب جابر عصـفـور النقدي على قـدر كـبـيـر من التـداخل والتـراكب، وأنه لايزال خطابا غـيـر ملتـفت إلى كليـة مـشـروعـه النقـدي المختلف رغم ما يمثله من خصـوصـيـة على خريطة النقد العربي المعاصر.

وقد حـاول ابن الوليد يحـيى تلمس السـمـات المميزة للخطاب النقـدي لديه في إطار تناوله مـعظم إنتـاجه النظري والفكري النقدي سواء فيما يتعلق منه بنقـد النقد أو نقـد التراث البـعـيد، مـثل كـتـابه «الصـورة الفنيـة في التـراث النقـدي والبـلاغي عند العـرب» الذي أصدره جابر عصـفور عام 1974، أو ما يتنـاول من خطابه تراثنا القـريب، مـثل كـتـابه «المرايا المتـجـاورة» الذي يدرس

فيه الناقد الخطاب النقدي عند طه حسين، فضلا عن دراسة عدد من الأبحاث والمقالات النقدية المهمة التي تفرقت هنا أو هناك، كذلك الشروح والمقدمات التي ضمنها الناقد عددا من الترجمات التي أنجزها لكتب نقدية وفكرية، فيما يشكل كلية خطابا متكاملا «يسمح بالبحث في أنساقه وأسئلته التي يطرحها على النقد العربي ويرى ابن الوليد يحيى أن ما يميز الخطاب النقدي عند جابر عصفور - مقارنة بخطابات أخرى - تلك المنهجية الثرية المدعومة بقراءات متعددة ومندغمة بالإطار الثقافي والتاريخي للناقد كأحد مستويات إنتاج الدلالة وتوجيه القراءة النقدية، الأمر الذي جعل خطابه النقدي خاصا وفارقا في قدرته على خلق حوار عميق مع المناهج وفي المنظور الذي يفيد في استجلاء أسئلة التراث العميقة».

- 2 -

وقد قسّم الباحث كتابه إلى ثلاثة أبواب، هي: الباب الأول: «التراث: دلالات وإشكالات» وينقسم إلى فصلين: «التعامل الفلسفي مع النص التراثي»، و«نقد النقد وجهاز القراءة» ثم الباب الثاني «أنماط قراءة التراث»، في ثلاثة فصول: الأول: القراءة التحديثية، الثاني: القراءة التأويلية، الثالث: القراءة التشخيصية، وأخيرا الباب الثالث: «التراث.. الحداثة والتنوير» في فصلين، هما: «الحداثة والأسئلة المقموعة» و«محنة التنوير».

ويؤكد الباحث على أهمية الحيز الذي يأخذه «التراث» في الخطاب الفكري والنقدي العربي المعاصر بوجه عام، ويراه حيزا - على ضخامته - اختلف نوعيا من حيث كثرة الاهتمام به واتساع وعمق قضاياه بعد هزيمة العام 1967، حيث شهدت الثقافة العربية عودة للتراث تختلف عما سبق من عودة إليه إبان «عصر النهضة» (1798 - 1939). إذ أن الأسئلة كثرت حول رؤية «الذات» ورؤية «الآخر» والعلاقة القائمة بينهما وتعددت من ثم المحاولات الفكرية والخطابات التي تحاول الإجابة على هذين السؤالين كسمة ملازمة للمشاريع الفكرية العربية التي سعت إلى بلورة «منظور جديد» لنهضة عربية بعد العام 1967.

ولأن البحث عن سؤال الهوية والمعاصرة آنذاك والنظر إلى التراث والأنا والآخر قد بدا شكلا من أشكال الدفاع عن النفس، فإن هذا الخطاب الفكري والنقدي المواكب قد ارتبط بخطاب التراث لا بالتراث ذاته. إذ أن هذا الخطاب المواكب لم يسع إلى «بلورة إشكالات متصلة بمجال الوعي كثنائية الأصالة والمعاصرة أو الأنا والآخر، أو القومية».

وحول إشكالية العلاقة مع التراث اختلف المثقفون في مدى الرؤية وأفق التعاطي مع هذه الإشكالية، فيما يمثل عودة معيارية «من داخل الثقافة العربية ومجمل الأسئلة التي تستأثر بها»، ومن ثم كان من الطبيعي أن يتداخل في هذه الرؤى المعرفي والأنطولوجي واللاشعوري بالجدلي والتاريخي بالأيديولوجي والتراثي

بغير التراثي.

ويحدد الباحث عددا من الإشكاليات التي تخص النظر إلى التراث وتجعل التعريف غير يسير حين نحاول الإجابة عن: ما التراث؟ إذ تفتح الإجابة آفاقا فكرية متنوعة في قلب التاريخ، فضلا عن أن مضامين التراث في حد ذاتها قد تمثل صدمة للمجيب عن سؤال كهذا، فهي مضامين على تنوعها وثرائها وقداسة البعض منها بدرجة جاوزت قداسة أصلها، تمثل - مع ذلك - إشكالية أخرى من زاوية اتصال هذه المضامين نفسها بالحدود الزمنية للتراث عند أواخر القرن العاشر للهجرة ومطلع القرن الحادي عشر: بصورة تمثل انفصالا بين بنية العقل العربي «الآن» لحظة طرحه السؤال: ما التراث؟ وبين تاريخية الموضوع الذي يشير إلى قطيعة تجعل الأمر يتعلق بمسافة جغرافية وتاريخية وثقافية بين القارئ/ الناقد وبين النص موضع القراءة.

هذه السمة المهمة تحكم بالفشل على أية قراءة للتراث عبر خطاب نظري مفتوح أو عبر خطاب معرفي معزول عن هذه السياقات العديدة، ومن هنا فإن القراءة الفاعلة للتراث هي التي تضع أسئلته الحية في كفة معادلة لأسئلة الثقافة العربية الحية وهمومها الفعلية بوجه عام دون التضحية بموضوعية القراءة وفعالياتها لحساب تاريخيتها.

- 3 -

ويناقش ابن الوليد يحيى - على مستوى الفهم والطرح للتراث - عددا من التصنيفات الفكرية والأيديولوجية المتقاطعة في مشاريع فكرية عربية عند طيبب تيزيني وعابد الجابري ونصر حامد أبي زيد وحسن حنفي وحسين مروة وغيرهم، لكنه يعتمد بالأساس التصنيف الذي صاغه جابر عصفور حول طبيعة النظر إلى التراث، وهو ما يمكن تسميته بـ «تعدد القراءات» فهي لدى جابر عصفور:

أولا: قراءة انتقائية، ويمثلها زكي نجيب محمود وفهمي جدعان. وهي قراءة حاولت التوفيق بين الماضي والحاضر.. الأصالة والمعاصرة.

ثانيا: قراءة تثويرية، تهدف إلى تقديم «مشروع رؤية جديدة» يتم الانتقال عبرها «من التراث إلى الثورة» عند طيب تيزيني، أو «من العقيدة إلى الثورة» عند حسن حنفي أو من «الثابت» الاتباعي إلى «المتحول» الإبداعي عند أدونيس أو «من الضرورة إلى الحرية» عند حسين مروة.

ثالثا: قراءة تنويرية، تسعى إلى الكشف عن «تكوين العقل العربي» عند عابد الجابري، أو الكشف عن المستويات الخطابية السائدة في الفكر العربي بأبعاده العربية الإسلامية عند محمد أركون.

ويضع ابن الوليد يحيى جابر عصفور في التصنيف الثالث (الأخير) من التصانيف السابقة لقراءة التراث في الخطاب الفكري والنقدي العربي المعاصر، أي في «القراءة التنويرية». ويعلن ابن الوليد يحيى عن منهجه في دراسة الخطاب النقدي عند جابر

عصفور في إطار ما يسميه «دراسة التشكيل الخطابي» وهو النوع من الدراسة الذي ظل مغمورا إلى مجئ ميشال فوكو في كتابه المهم «حفريات المعرفة» (1969)، حيث يتناول ظاهر الخطاب كحضور مانع لما لا يقال في باطنه، فلا تتحقق دراسة التراث إلا بطريق الحفر في طبقاته المعرفية والفكرية ونقض أسسه ومقولاته لاستنتاج ما يقوله واستنباط واستنطاق ما لا يقوله، ومن ثم إمكانية الكشف عن المقموع والمكبوت منه، وبعث المنسي فيه من خلال التأكيد على سياقه المغاير.

إن عدم عزلة الخطاب الفكري والنقدي عن المجتمع: الذات والوعي، تظل سمة مائزة للخطاب الفاعل باعتباره أداة للتغيير وصنع التاريخ والإنسان، وللمساهمة في توجيه كل منهما.

ويؤكد ابن الوليد يحيى على أن نقد الخطاب وتحويله من الأيديولوجيا إلى المعرفة سيمثل منعطفا بارزا في الخطاب النقدي العربي المعاصر، وسيتولد مع ذلك ويرافقه خطاب معرفي عربي جديد له مسوغاته داخل الفكر العربي، ويتكئ على روافد نظرية ومعرفية عديدة تخصه، ستجعل صيغة «نقد الخطاب» قرينة «البحث العلمي»، فالمعرفة لا يمكن لها النهوض في عزلة عن الخطاب، والنقد لن يرتبط بالتراث وإنما بالكيفية التي يؤسس بها الخطاب علاقته مع التراث.

ويتداخل ابن الوليد يحيى مع عدد من الرؤى المعاصرة في النظر إلى التراث عند أركون ونصر حامد أبي زيد في سياق التعامل الفلسفي مع النصوص التراثية اعتمادا على تصنيف أنواع القراءة السابق عند جابر عصفور. ويعتبر «أدونيس» - من ثم - في إطار «القراءة التثويرية» التي تنتقل - في خطابها - بالتراث من الإتباع «الثابت» إلى الإبداع «المتحول» ولا ينفي سمة التنوير عن هذه المحاولة أيضا، إذ يقول: «وتصنيف جابر عصفور له دلالته كما تبين لنا، لأنه ينأى عن كثير من التصنيفات السريعة والسجالية، لكن الملاحظة التي تفرض نفسها هنا هي أن التنوير لا ينحصر في محمد عابد الجابري ومحمد أركون فحسب، فحسن حنفي بدوره تنويري والشيء ذاته يقال عن زكي نجيب محمود، بل إن أدونيس يبدو أكثر خلخلة للثقافة العربية وإيديولوجيتها المتكلسة». على أية حال تبدو ملاحظة الباحث متناقضة مع اعتماده السابق لتصنيف جابر عصفور وتعضيده له، حيث ينصب ذلك التصنيف الذي ورد في كتاب جابر عصفور «مفهوم الصورة الفنية: قراءة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب» على منهجية القراءة وأدواتها وعلاقة أفق البحث في التراث بالمساءلة التي لا تفصل بين نصوصه وسياقها المعرفي والحضاري الاجتماعي بوجه عام، ذلك هو أساس التمييز بين أنواع القراءات الثلاث في تصنيف جابر عصفور لقراءة التراث، وهو تصنيف لو تأملناه لا يلغي أو ينفي سمة التنوير بدرجات متفاوتة عن هذه القراءات. إذ أن «انتقائية» زكي نجيب محمود وولعه بالثنائيات المتقابلة الشرق - الغرب،

باعتبار الأول الوجدان، الفنان والثاني العقل، الآلة باعتبار الأول الدين والثاني المادة.. إلخ قد غيبت عن خطابه النقدي والفكري عددا من الأسئلة الجذرية ووضعت قراءته بهذه الدرجة أو تلك في صنف «القراءة الانتقائية» وهي أيضا - في حدود هذا المعنى - لا تنفي تنويره كذلك.

-4-

في عنوانه «نقد النقد وجهاز القراءة» يستعرض ابن الوليد يحيى جهود النقاد والمفكرين العرب على اختلاف مشاربهم في عصر الإحياء أمثال (محمد سعيد - أحمد فارس الشدياق - محمد عبده - حسين المرصفي - سامي البارودي..) وأن هذه الجهود قد توقفت عند «إعادة» بعث و«إحياء» القديم. فقد كان للقديم أثره الواضح وسطوته حتى على لغة خطاب هذا الرعيل الأول، ثم يرصد بعد ذلك التحول الذي طرأ على الأصول التصورية والإجرائية في الخطاب النقدي العربي الحديث، ذلك التحول الذي أتى مع جيل الرواد، أو ما يسميه الباحث هنا (جيل 1919)، هؤلاء الخارجون من عباءة لطفي السيد (أستاذ الجيل) أمثال (عبدالقادر المازني - طه حسين - عباس العقاد - محمد حسنين هيكل) لقد أثار هؤلاء بدرجات متفاوتة العمق أسئلة جديدة حول التراث، وكانت لديهم سمة الربط بين النقد العربي والنقد الغربي الحديث في إطار إثارة هذه الأسئلة وتلك الأفكار الجديدة.

وقد ركز هؤلاء أيضا على «الذات» ذلك الأفق الذي أتاح إمكانات عديدة للبحث والمراجعة، ولا يمكن فهم خطاب - جيل الرواد بمعزل عن المحاولات التي مهدت له سابقا وتبلورت في مجلتي «المقتطف» و«الهلال» وتلا هؤلاء جيل آخر يسميه جابر عصفور «جيل التحول» وأبرزه (محمد مندور - لويس عوض) اللذان مهدا بدورهما لجيل من النقاد الشباب، منهم (محمود أمين العالم - عبدالعظيم أنيس) وكتابيهما المشترك «في الثقافة المصرية» (1955) ومن أهم سمات هذا الكتاب أنه تجاوز النقد الانطباعي المدرسي إلى النقد المنهجي، وقدم للكتاب حسين مروة إذ كان معنيا ببلورة وتصعيد تيار الواقعية في النقد العربي آنذاك.

أيضا فقد ظهرت بعد العام 1967 أسماء نقدية عربية متقاربة فيما بينها على مستوى الأسئلة التي يطرحونها، ومنهم (خالدة سعيد - إلياس خوري - كمال أبو ديب)، الأولى في كتابها «حركية الإبداع» والثاني في كتابه «جدلية الخفاء والتجلي» والأخير في كتابه «نقد الشعر» صدرت الكتب الثلاثة في عام واحد (1979)، ولم تستطع هذه الكتب التحرر من «التبعية المطلقة للأعمال الإبداعية» فهي جميعا تتسم في ذلك بأنها «تتلمس استقلالية الكتابة النقدية».

ثم يرصد ابن الوليد يحيى مع مفتتح الثمانينيات حركة نقدية في المغرب العربي حيث كان «قد بدأ يقطع أشواطا بعيدة في خريطة النقد العربي» ولم تكن حركة تطوره في

أسئلته وغاياته بمعزل عن النشاط المنهجي اللافت الذي تأثر كثيرا بالنظريات الغربية النقدية الحديثة مثل «البنيوية التكوينية» و«شاعرية الخطاب» عند باختين.

- 5 -

لن يمكن بأي حال فصل الخطاب النقدي العربي المعاصر - في أنماطه السابقة - عن مرتكزات فلسفية حددت أفقه من حيث اعتنائه بأسئلة الفكر القرآني ومراعاة التأويلات، وهي أسئلة جديرة بتقديم تصور فاحص وشامل للتراث في جميع أنماطه دون التقيد بأي ضرب من التراثية أو الانتقائية، فقد ازدهرت اللسانيات والبنيوية والسيميائية وغيرها من نظريات النقد المعاصر، وبرز نقاد مغاربة مثل «محمد برادة ومحمد مفتاح وإدريس بلمليح وعبدالفتاح كيليطو وبشير القمري وسعيد يقطين»، ونلمح في تونس مدى إفادة عدد من رؤى النقاد العرب من المناهج الغربية، مثل: عبدالسلام المسدي وحمادي صمود ولطفي اليوسفي. ويشير ابن الوليد يحيى إلى الدور الذي لعبته مجلة «فصول» القاهرية المختصة، وبداياتها في الثمانينيات وعلاقة طابعها الأكاديمي بمغايرة السياق التاريخي وأفول النقد الاجتماعي وتشتت جبهة الثقافة التقدمية ورواسب كامب ديفيد (1978) «الأكيد هنا أن المجلة (أي «فصول») أكثر وعيا بخرق المؤسسة التي تدعم المناهج التقليدية وأكثر سعيا إلى تطوير النقد سواء في مصر أو خارجها».

ثم يلفت الباحث النظر إلى ذلك السياق المشرع على أسئلة النقد العربي المعاصر في طموحها الذي مثلته تلك المجلة، وبخاصة دعوة جابر عصفور الصريحة إلى «نقد النقد»، حيث قال: «يحتاج النشاط النقدي أيضا إلى دارس متميز لم تفرزه الحياة النقدية حتى الآن: يبحث عن أنظمة داخل الكتابات النقدية، وسيكون عمله على جانب كبير من الأهمية والخطورة، لأنه سيرشد أو على الأقل سيضع حدا لما يسمى بفوضى اللغات النقدية». ولهذه الدعوة المبكرة (1981) دلالتها بالنظر إلى مشروع جابر عصفور النقدي، وفي إطار ما يتمتع به كناقد ذي رؤية استشرافية.

إن نقد النقد - وفق هذه الرؤية - يعد مستوى مختلفا من مستويات النقد، وليس مجرد إعادة إنتاج للمادة الموصوفة بقدر ما مثل «حالة هرمنيوطيقية» في قراءة تعتبر النص ليس خطا ممتدا يمكن تعيين نقطة نهايته، وإنما «عتبة» (seuil) - حسب بول ريكور - تنطلق منها الرؤية إلى طرح إشكالية الفهم ومسألة الإطار الفكري والثقافي للقارئ.

- 6 -

ويمكن - حسب ابن الوليد يحيى - التمييز بين نوعين أو اتجاهين من «نقد النقد»:

الاتجاه الأول: تقليدي منغلق على ذاته ويكرر نفسه باستمرار، ويتصور

التراث «وحدة» مصدرها النص الديني القرآني، يتعامل مع التراث باعتباره إيجابيا في جميع جوانبه، لأنه وفق هذا التصور يعد التراث ممتلكا عناصر الصلابة بالمعنى الذي يعوق أية إمكانية لإضاءته أو إثرائه والتراث في هذا الاتجاه التقليدي يظل سجين لحظته التاريخي.

الاتجاه الثاني: حداثي يفيد من النقد الغربي ويهدف من ذلك إلى تطوير التراث وخلخلة بعض مفاهيمه الثابتة مستجيبا لسياقه المعرفي والحضاري التاريخي، ويحتل جابر عصفور في هذا الاتجاه مكانة بارزة، فهو يفيد من المناهج الغربية والحقول المعرفية المعاصرة في سعيه إلى الكشف عن تناقضات التراث بعيدا عن هالات تقدسه أو تعوق مساءلة ونقض أسسه المعرفية بغية استنطاق واستكشاف مقولاته الأساسية. ويرجع ابن الوليد يحيى الفضل في إظهار هذا المنهج إلى طه حسين، ويشير إلى تجسيده عند محمد مندور في كتابه «النقد المنهجي عند العرب» باعتباره أول المحاولات المتماسكة والإشكالية أيضا في «نقد النقد» أو النقد الشارح، ويمكن وضع جهود مصطفى ناصف وشكري عياد وكمال أبي ديب في الاتجاه نفسه لهذا المنهج من «القراءة».

ويرى ابن الوليد يحيى أن جابر عصفور يتميز في هذا الاتجاه بما يقدمه من وعي محكم بمعطى القراءة «في تعامله مع التراث النقدي والبلاغي عند العرب» ورغم أن كتابات جابر عصفور في هذا النهج من القراءة جاءت متأخرة بالنظر إلى صدور كتابيه (الصورة الفنية..) 1974 و(مفهوم الشعر) 1978، إلا أن إنجازاته التطبيقية في هذا المجال «تعد المحك الأساسي لاختبار أنماط القراءة واستنباط أسئلتها»، ويناقش الباحث رؤية جابر عصفور لقراءة التراث النقدي والتي تأسست على زوايا ثلاث يراها الباحث متكاملة، وهي:

أولا: ضرورة الجمع بين البعدين النظري والتطبيقي في القراءة.

ثانيا: الإطار النظري للقراءة.

ثالثا: متوسطات القراءة.. (وسائطها - أدواتها).

في الزاوية الأولى ترتكز رؤية جابر عصفور على المحايثة بين أجهزة النقد الأدبي من ناحية وجهاز القراءة من ناحية أخرى، تلك العلاقة الوثيقة بينهما التي تجعل أسئلة مثل: ما التراث؟ ولم نقرؤه؟ كيف نقرؤه؟ أسئلة متكررة الطرح متغيرة الإجابة في كل مرة مع أي تغيير أدبي أو تحديث. ويتأكد ذلك عمليا في نقد جابر عصفور القراءات المعاصرة للتراث النقدي العربي، إذ يرى أنها «لم تصل إلى الآفاق الرائدة التي وصل إليها أمين الخولي وطه إبراهيم، في الثلاثينيات من هذا القرن». ويرجع ذلك إلى ما يسميه هو بـ «عشوائية المنظور» التي تكسر بديهة «أن كل تقدم نظري يقود حتما إلى تقدم تطبيقي». وفيما يتعلق بالزاوية الثانية: «الإطار النظري للقراءة» يتصور جابر عصفور القراءة باعتبارها «حالة جاهزة» كاجتهادات، تتفاوت تطبيقيا لتفاوت المقروء ومحفزات القراءة. ويتجلى ذلك في تمييزه بين البعد

النظري والبعد التطبيقي، وهو ما يؤكد وعيه الخاص بأن «نقد النقد» والقراءة متلازمان مترادفان. فقراءة التراث النقدي في المستوى التطبيقي منها أقرب إلى نقد النقد «من حيث هو نشاط معرفي ينصرف إلى مراجعة الأقوال النقدية، من أجل الكشف عن سلامة مبادئها النظرية وأدواتها التحليلية وإجراءاتها التفسيرية»، ومن هنا تتأكد صلة نقد النقد بالهرمنيوطيقا.

ويستنتج الباحث ابن الوليد يحيى - من خلال اعتماد جابر عصفور في فهمه للهرمنيوطيقا على ريكور في «صراع التأويلات» - أنه في تصوره لقراءة التراث خاصة، ولأية قراءة بوجه عام، إنما يصدر عن «الاتجاه الموضوعي الذي يركز على قواعد التأويل، وهو ما لا يعني أن جابر عصفور «يستبعد قواعد الإدراك عن التأويل». وقد يفسر ذلك انتقاد جابر عصفور للقراءة «التاريخية» التي تغفل مركزية ذات القارئ في تأريخ النقد الأدبي عند العرب.

-7-

يعطي جابر عصفور أهمية جوهرية في منهجه لعملية التلقي والسياقات المختلفة التي تتحكم بها، إنه يفرق بين تاريخيتين (تاريخية المقروء وتاريخية القارئ)، يمثل كل منهما حضورا للتراث يصل بينهما عدد من الآليات. هذه الرؤية تفيد كثيرا من معارف عديدة أخرى ستدخل ضمن عملية القراءة والتأويل عند جابر عصفور، منها الفينومينولوجية التي يمكنها أن تعين في الكشف عن الطبيعة الكامنة في الوعي الإنساني والظواهر. كذلك التفكيكية في سعيها الدءوب إلى تحرير اللغة النقدية من أسر المرجعية (Reference) والتمثيل (Represen-tation) إنها روافد معرفية تتأكد مع عدم نزوعه مطلقا إلى التأويل الأحادي في قراءته للتراث على مدى مشروعه النقدي كله. ويبدو صدى السيميائية في اهتمام جابر عصفور بالتلقي والقارئ، حيث أولتها السيميائية بدورها أهمية في سبيلها لوضع نظرية مختلفة للنص، للقارئ.

لقد تعامل جابر عصفور مع التراث النقدي باستقصاء دقيق لمعطياته التاريخية عبر منهج متكامل في المعالجة: يرى التراث النقدي العربي «وحدة سياقية صغرى» في إطار «وحدة سياقية كبرى» هي التراث عامة (البنيوية التوليدية - اللسانيات).

وحول الزاوية الثالثة من تصور جابر عصفور الخاص لقراءة التراث النقدي، يتحدث الباحث عن «متوسطات القراءة» أي المرتكزات المعرفية التي تنهض عليها هذه القراءة ويحصرها في: الوحدة المنهجية، الموضوعية والنسبية، والتاريخية باعتبارها معا تشكل لديه القواعد الضابطة للتأويل، وفي «أنماط قراءة التراث» يتحدث ابن الوليد يحيى عن القراءة التحديثية والتأويلية والتشخيصية بعد تأكيده على فاعلية القراءة بمدلولها الفلسفي الاصطلاحي المعاصر، وبالتأكيد على النقد والبلاغة بوصفهما نمطين مكملين لباقي الأنماط الخطابية الأخرى للتراث.

يتوقف الباحث في حديثه حول نمط «القراءة التحديثية» عند ثلاث دراسات تطبيقية للناقد، هي: «الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب» 1974 و«مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي» 1978، والثالثة «ابن المعتز الناقد: قراءة محدثة في ناقد قديم» 1985. ويشير الباحث إلى أن أسئلة القراءة المتجددة في هذه الدراسات الثلاث على مدى الفترة الزمنية تؤكد عدم الفصل بينها، فكل دراسة منها تصب في التي تليها والعكس صحيح، إذ الدراسة اللاحقة تشرح السابقة وتعضدها «ثمة ثوابت توحد بين هذه الدراسات وتشرح أن الناقد صاحب مشروع يدافع عنه»، لكنها ثوابت متحركة تبعا لمستجدات العلوم الإنسانية والدراسات الأدبية، وتبعا لتحرك السياق الثقافي والتاريخي الذي يسم الراهن العربي «كل دراسة تكون بمثابة كشف جديد في مجالها وهو نقد النقد المتصل بالتراث النقدي». ففي كتاب جابر عصفور «الصورة الفنية» أول ما يلفت الانتباه هو الرؤية التي ينطلق منها في مبحث «الصورة في التراث النقدي والبلاغي»، إنه يأخذ عن النظرية النقدية المعاصرة تأكيدها على الخصائص النوعية للأدب باعتباره نشاطا تخييليا، يتميز في طبيعته عن غيره من الأنشطة الإنسانية الأخرى. وتشمل دراسة الصورة الفنية لديه أربعة عناصر، هي: «القصيدة - الشاعر - الواقع - تحقيق المتعة والخبرة». ويرى ابن الوليد يحيى أن ميل جابر عصفور إلى الفلسفة في كتابه «الصورة الفنية» 1974 ناجم عن كون الفلسفة مجلى الخيالي الذي عده عصفور مصدر الصورة ومنطلق الحديث عن طبيعتها وأهميتها ووظيفتها.

إن التأكيد على الخصائص النوعية للأدب والتي تميزه عن غيره من الأنشطة الإنسانية الأخرى يجعل جابر عصفور يعالج «المعنى» على امتداد دراسته حول «الصورة الفنية» وبخاصة في الشق المتعلق بطبيعة الصورة، حيث يقارب الأنواع البلاغية والتصوير في علاقته بالتقديم الحسي للمعنى وتأكيده على هذه الخصائص النوعية المميزة للأدب تجعل الربط بين المعنى والمتكلم ربطا موضوعيا، وبخاصة فيما يتصل بعلاقة الصورة بالمبدع. إذ يقر إن كل تصور لا يراعى الخصائص النوعية للأدب والمتمثلة في جوانبه التخييلية، هو تصور قاصر ولا يظفر بأي تقدير لديه.

ويظهر اعتماد الرؤية النقدية الخاصة على منظورين في عرض جابر عصفور للأنواع البلاغية، المنظور الأول: منظور البلاغيين والنقاد. والثاني منظور المتكلمين والفلاسفة واللغويين، وهو ما يعتمد عليه الباحث في تأكيد «مبدأ العلاقة التفاعلية التي تصل النقد بغيره من الأنماط الأخرى المشكلة للتراث».

إن جابر عصفور - حسب ابن الوليد يحيى - قدم رؤية نقدية في مجال النقد الشارح أو نقد النقد من خلال «الصورة الفنية» عبر قراءة تصب في محاولة «عصرنة التراث». تلك المحاولة التي تذهب بالباحث - تحت عنوان

«القراءة التأويلية» - إلى استقصاء زوايا رؤية الناقد في كتابه «مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي»، إذ يرى أن جابر عصفور ناقد «لا يكف عن تطوير أدوات القراءة وآليات التأويل»، فهو يصدر هنا عن تصور معاصر للتراث لا يفارق فيه النظرة التي لازمته في الدراسة الأولى «الصورة الفنية..». فإصراره السابق في الدراسة الأولى على عنصر التخييل - كخصيصة نوعية مميزة للأدب كنشاط إنساني مختلف - يلازمه هنا أيضا، ويقوده إلى انتقاد ابن طباطبا العلوي في تعاطيه مع الشعر «من حيث هو بنية لغوية تقوم على الذوق والطبع».

ومن وجهة نظر جابر عصفور، فإن الشعر قد مر بمرحلتين: مرحلة التشكيل ومثّلها ابن طباطبا بصورة جزئية، لأنه أغفل فاعلية التجربة والسياق، والسبب في ذلك نظرته إلى اللغة بوصفها علاقات ثابتة. ثم مرحلة ثانية يمثلها قدامة بن جعفر الذي تجاوز الفهم السابق عليه، إلا أن أثر «المنطق» أعاقه عن صياغة تصور متكامل أكثر تماسكا للشعر. بحيث لا يبلغ مفهوم الشعر رحلة اكتماله إلا عند حازم القرطاجنى، حيث قدم تصورا متناسقا مراعيا فيه عنصر التخييل.

وقد ربط جابر عصفور بين التصورات الثلاثة لمفهوم الشعر عند كل من ابن طباطبا وقدامة والقرطاجنى باعتبارها جميعا انجازات نقدية على طريق واحد، ثم ربط بينها من حيث المفاهيم وبين الإنجازات السابقة عليها أو المعاصرة لها. وقد بدا واضحا في قراءته النقيضة للإنجازات الثلاثة تركيزه على الفلسفة، فهو ينتقد على سبيل المثال ابن طباطبا لعدم إفادته من تعريف فلاسفة عصره للشعر، ومؤداه أن «الشعر كلام مخيل». إن عصفور لايني يؤكد على الطابع التخييلي للشعر، ومن هذه الزاوية كان نقضه موجها إلى مفهوم قدامة بن جعفر للشعر من زاوية ويبرر ميله إلى حازم القرطاجنى الذي بنى نقده كله على تصور فكرة التخييل بوصفها تصورا علميا.

- 8 -

وقد نلمح تناقضا لدى الباحث ص 147، حين يتحدث عن القراءة التحديثية للتراث كبديهة فيقول: «ولكن تحديثية الناقد «قرينة عصرنة التراث» أي الاحتكام إلى ثقل النظرية النقدية المعاصرة دون مراعاة - في أحيان - الحضور النصي للتراث، مما ينعكس سلبا على الحضور المتناص بين القارئ والمقروء» مما يوحي في نهاية الفصل الثالث/ الباب الثاني - بإطلاق حكم قيمة إنشائي يعود الباحث بنفسه لينفيه «ص ص 199 - 200» حين يقول: («كشف (أي جابر عصفور) منذ دراسته الأولى عن فهم متميز للنظرية النقدية المعاصرة «...» ويوظفها بشكل لا ينجم عنه أي انقسام على مستوى الوعي الذي يمكن انتاجه حول التراث في جانبه النقدي، بمعنى عدم إسقاط

التصورات المعاصرة التي لا تعكس عمق التراث في شروطه الثقافية والحضارية»). وحول علاقة آليات القراءة النقدية لدى جابر عصفور بالنظرية النقدية المعاصرة، يرى الباحث في النهاية «لا يتعسف الناقد تأويل التراث من هذه الناحية، لأن تعدد المناهج قائم عنده على تناغم محكم وطيد».

وفي قراءة نسقية ليست تأريخية تعد ذروة مشروع جابر عصفور النقدي في مجال النقد الشارح أو نقد النقد، يتناول فيها التراث من زاوية ما يسميه ابن الوليد يحيى «القراءة التشخيصية»، فعصفور لا يرى ابن المعتز الناقد الشاعر والخليفة مثل كثيرين سبقوه باعتباره ممهدا لمرحلة من النقد العربي ستليه في القرن الرابع الهجري، ولا باعتباره شخصا حاول بفكره «البديع» الرد على التأثير اليوناني الذي ساد النقد قبله عند (حازم وقدامة مثلا) - إنما يتناوله باعتبار إنجازاته تمثل «تصورا نقديا متماسكا، وتنطوي على رؤية تعكس أصالته ونظرته المتميزة للشعر أو الأدب عامة»، وذلك في دراسة يتجاوز فيها الناقد القراءة التأريخية الضيقة للبحث ليرقى إلى محاولة كشف جوانب تطور خطاب ابن المعتز النقدي والجمالي، فهي قراءة تبحث في «الأنساق الكاشفة لهذا الخطاب بوصفه كلا متكاملا لا جزءا مبتسرا».

وهو المنهج الذي أفضى بالناقد إلى كشف آفاق واستخلاص نتائج كثيرة لا تخطر ببال. ويبدو في دراسته ابن المعتز - ربما أكثر من غيرها - أثر البنيوية التكوينية في توظيف الناقد لمفهوم «رؤية العالم». أيضا يستوقف الباحث مفهوم «التوازي» الذي تقيمه الدراسة بين الأفق النقدي عند ابن المعتز والأفق الفكري لدى الحنابلة. إنه يبحث في دلالة إنتاج ابن المعتز من ناحية، ويدمج هذه الدلالة في أفق تاريخي واجتماعي وديني، وإيديولوجي من ناحية أخيرة.

ويربط ابن الوليد يحيى بين اهتمام جابر عصفور وتركيزه على تأثير القمع - المتنوع المصادر - في أشكال الإبداع وبين اهتمامه من جانب آخر بقضية التنوير والتحرر الفكري التي لا تنفصل عن قضايا الهم الثقافي العام والحضاري الذي يشغل الناقد ويبدو في مشروعه الفكري والنقدي غير الملتفت إلى كليته. وفي هذا السياق يتناول ابن الوليد يحيى كتابيه: «هوامش على دفتر التنوير» و«أنوار العقل»، حيث تكتمل دراسة الباحث بموضوعية جادة في استقصائها تنوع وتعدد الخطابات الفكرية النقدية العربية في علاقتها بالتراث، والعوامل المؤثرة فيها والموجهة لها. ومن ثم استطاع التقاط السمات الفكرية النقدية المائزة للخطاب النقدي عند جابر عصفور وبخاصة في موضوعه «التراث والقراءة»، وذلك في إطار نظرة منهجية تبحث في كلية هذا الخطاب.

(*) شاعر وكاتب مصري



«بداية كل الأشياء» وتقاليد الواقعية العريقة

• قراءة: زينب رشيد

«بداية كل الأشياء» هي الرواية الأولى للكاتب محمد بسام سرميني بعد أن صدر له مجموعة قصص بعنوان (أحلام سين التسويف) عام 1992. وأول ما يلفت الانتباه في هذه الرواية عنوانها «بداية كل الأشياء»، الذي يحفز على قراءتها ويدعونا إلى اكتشاف تلك البدايات التي تعد مفتاحا دلاليا لما سيليها من أحداث تؤرق الكاتب، وبقدر ما يحمل هذا العنوان من تجريد فإنه ينفتح على إمكانات كبيرة للتأويل وتشويق القارئ.

ترصد الرواية حياة أسرة حلبية في حي من أحياء حلب الشعبية، من خلال أصغر أفراد الأسرة، جمال الصارم، الذي ولد في حي القصيلة، وترعرع ككل الأطفال في الأحياء الشعبية، على قصص الجدات وشقاوة أطفال الحي، وعلى قسوة واستبداد نمر الصارم رب الأسرة، الذي تربطه به علاقة طيبة على الرغم من ذلك، ليس حبا، ولكن خوفا واتقاء للشر، وجمال شخص بسيط بوعيه وذكائه، بسيط بفهمه وتفسيره للأحداث من حوله، ولعل ذلك بسبب العزلة التي يعيشها مع أسرته أولا، ومع المجتمع من حوله ثانيا، فهو بعيد عن السياسة والسياسيين، على الرغم أن الفترة التي يعايشها هي فترة ازدهار التنظيمات السياسية ولاسيما في الجامعات.

كما أن أباه سماه جمالا تيمنا بجمال عبد الناصر، لأنَّ البطل ولد مع تحقق الوحدة بين سورية ومصر، وهذا ما تخبره الأم لجمال، وهي تسرد مذكرتها: «أبوك قال ذات مرة: والله لا أدري يابنت الحلال، هل نحن في حلم أم علم؟! سوريا ومصر بلد واحد، وعلم واحد.. وزعيم.. من يصدق ذلك يا ناس؟! بيوت القصيلة، بواباتها، دكاكينها، سوقها، كلها ازدانت بالصور والأعلام الملونة واللافتات. أبوك بروظ صورتين كبيرتين واحدة

لجمال عبد الناصر والثانية لشكري بيك القوتلي وعلقهما في صدر الليوان الكبير فوق سجادة مخملية كان جدك رحمه الله قد اشتراها من الحجاز » ص18.

وربما علاقة جمال بـ حمدو (عبد الحميد الساطور) ابن جزار الحي، وصديقه في المدرسة أيضا، هي أهم ما ركز عليها الكاتب، فقد بنيت علاقتهما وتوطدت بسبب الجيرة وقوة حمدو في الدفاع عن جمال، وبسبب كسل حمدو أيضا، الذي تكفل جمال بالمقابل بتعليمه دون جدوى. يلتحق جمال بالجامعة، وتنشأ علاقة رومانسية بينه وبين هند وتستمر لمدة ثلاث سنوات، ولكن الفتاة يخطبها أحد أقربائها الأغنياء ويوافق أهلها، هذا الخطيب قريب عبد الحميد الساطور الذي أصبح مليونيرا بعد أن ورث ثروة من أبيه وحرم أخواته الخمس من الميراث بعد أن ترك المدرسة في المرحلة الابتدائية، ويسمي جمال هؤلاء الأغنياء بالسادة الكبار لقوتهم المادية المهيمنة، ويقرر مواجهتهم مع هند، ومنع هذا الزواج. وتنتهي الرواية عند هذه النقطة الحاسمة! النقطة التي تخرج جمال من عزلته، ويحاول أن يفهم ويستكشف الحياة!

تتوزع الرواية إلى مجموعة من العناوين الداخلية على شكل فصول، وهي على التسلسل: «إشعال فتيلة في تاريخ القصيلة»، «صبي.. مثل فرحة القلب»، و«كان .. يا ما كان»، «شقاوة ... فوق العادة»، «رب الأسرة»، «الخطوة الأولى»، «صديقي الحميم» «رمضان كريم»، «السادة الموجهون»، «كأسك أبيض»، «أول راتب يا أستاذ»، «عذري أم عمري؟!» «الغيرة قتالة»، «بين يدي ست الكل»، «بحثاً عن السّادة الكبار» ، «بداية كل ا لأشياء».

يمكن اعتبار كل فصل، قصة قصيرة، ترصد فترة معينة من حياة البطل، وتتوالى القصص بمختلف أشكال السرد، ابتداء بولادة البطل، وانتهاء بعلاقته بهند نويلاتي، وعلاقته الجميلة بالقلعة التي يسميها (ست الكل):

ـ هند سوف تتزوج ياست الكل.

ـ الزواج قسمة ونصيب.. هند قد تكون من نصيبك، وقد لاتكون.

ـ أبي هو السبب يا ست الكل، رفض أن يخطبها لي.

ـ حاول أن تجد له عذراً.

ـ حاولت، ولم أجد. السيد هو سبب مشاكلنا

ـ فتش عن السّيد ا لأكبر. «ص194.

ولعل كتابة الكاتب للقصة القصيرة، جعلته غير متخلص من هيمنة النفس القصير في الحبكة والسرد، فالفصول عبارة عن صور لأزمنة وأمكنة مختلفة من حياة البطل، ففي الفصل «صبي.. مثل فرحة القلب» يصور المؤلف ولادة جمال على لسان الأم:

«خرجت الحجة أمون تغسل يديها وتمسح بقع الدم من على ثوبها وملاءتها السوداء، وابتسامة عريضة تزين وجهها:

ـ مبروك يا نمر أفندي.. صبي مثل فرحة القلب.

رد أبوك وقد صاح من الفرح:

ـ اطلبي واتمني يا حجة أمون.

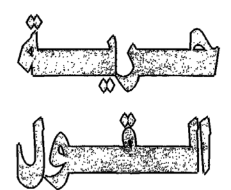
ـ الذي يطلع من خاطرك يا أبو أشرف.

ونقدها أبوك عشرين ليرة. وقال:

ـ هذه عشر على الولادة.. وهذه عشر حلوان جمال، لأعظم داية في حلب.» ص 20 تتوالى الفصول، بأسلوب شائق، وسلس، وبلغة واقعية بعيدة عن التكلف، يقول جمال لنفسه «تفتش أمي دائما عن عيوب أي خاطب يتقدم إلينا.. فقير وشحاذ، قصير بشع، ممروض بخيل... لم يدفع أهله مهرا مثل الخلق والناس.. ما عنده مليك... هذا ممتلىء وغني، ولكنه أرمل... أنا لا أزوج ابنتي للأرمل.. العريس يطير العقل، ولكنه يريد بنت متعلمة وموظفة... ونمر الفهمان لم يعلم ابنته الوحيدة... باختصار شديد أمي متخصصة في نكش عيوب الخاطبين الذين تقودهم أقدامهم ظلما إلى بيتنا.. وكثيرا ما كانوا يخرجون منكسي الرؤوس، ساخطين، يلعنون تلك الفكرة من أساسها!» ص173.

الراوي هو نفسه جمال (البطل) وهو كاتب قصة أيضا يروي الأحداث على شكل مذكرات مستخدما الفعل الماضي بكثافة (أخرج، أطلق، حلف، أكل، قال، علم، شد، صاح، ضحك، برزت، صارت، عاد ،...) ولكن أحيانا تسرد الأحداث على لسان شخصياتها/ الأم، الأب/ بحوار ساخن ومثير، وكأنه يحدث أمامنا، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على قوة الحوار عند الكاتب وواقعيته، وقد اعتمد الكاتب على أساليب مختلفة للسرد، فهو يستبق الأحداث أحيانا: «هذا الدلال والانسجام اللافت للنظر بيني وبين أبي سيمتد فترة طويلة من الزمان وسيكون له وقعه الخاص في نفوس أخوتي في المستقبل» ص26. كما يعتمد على الخطاب المباشر للقارئ ليشركه في الحوار والمناقشة، فمن السطر الأول للرواية، «ضع باب القلعة خلف ظهرك، وتوجه صوب الجنوب، أو صوب القبلة كما يحلو لأهل حلب/ «هات يا بوش» ص20، «العز للرز» ص149، «كل شيء عند نمر له طنة ورنة» ص104».. وفي القلب كان وجهها البرونزي يلمع يوما بعد يوم، يشعّ حتى في المساءات المعتمة... مدورا مثل قرص الكبة.. حلوا وشهيا مثل طبق من عسل!!/ وكذلك أسماء الشخصيات من صميم أهل حلب/ هند نويلاتي، انتصار الصارم، صبرية المشعلاني/ والأماكن تسمى بأسمائها الحقيقية/ باب انطاكية، حي منتزة السبيل، باب النيرب، الجلوم، باب المقام، حلب الجديدة.../ كما ذكرت بعض من الأمثال الشعبية المتداولة في هذه البلدة «عين البصاصة تنقلع برصاصة» ص21.

كل هذه الواقعية تجعل القارئ مقتنعا بالأحداث وسيرورتها، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه: هل الشخصيات المقنعة هي مبتغى الروائي فقط؟



عندما يساء استعمالها

• درويش يوسف

على مر التاريخ تأرجحت المواقف من حرية القول لدى الناس كرقاص ضخم في ساعة الزمن. فاعتبرت حرية القول تارة امتيازا يجب التمتع به وطورا معضلة يلزم أن تعالجها الحكومات والسلطات الدينية. وفي السعي وراء ترسيخ القول الحر سنت القوانين، شنت الحروب، ولاقى الكثيرون حتفهم.

ولماذا أثار هذا الحق، الذي يبدو من حقوق الإنسان الطبيعية، الكثير من الأخذ والرد حتى إلى درجة سفك الدم؟ ولماذا وجدت المجتمعات، في الماضي والحاضر على السواء، إنه يلزم تقييد ممارسة هذا الحق أو حتى منعها؟

تاريخ حافل

إذ نعود رجوعا في الزمن إلى القرن الخامس قبل الميلاد، وإلى مدينة أثينا اليونانية بالتحديد، يمكننا أن نستذكر الهلع الشديد الذي دب بين القادة السياسيين والدينيين في السلطة اليونانية، نتيجة لانتشار آراء وتعاليم الفيلسوف اليوناني سقراط (470 ـ 399 ق م)، والتي أعتبر أن لها تأثيرا سيئا في القيم الأخلاقية لشباب أثينا. وقد دفع سقراط حياته ثمنا لذلك.

ولا يزال دفاع سقراط أمام المحلفين الذين أدانوه في النهاية إحدى أبلغ المدافعات عن حرية القول. قال: «إذا عرضتم الإفراج عني هذه المرة بشرط ألا أعود فأتكلم بما في ذهني وإن وجدت أفعل ذلك ثانية أموت، فسأقول لكم: (يا رجال أثينا، سأطيع الإله أكثر منكم. فما دامت فيَّ حياة

وقوة، فلن أكف عن اتباع الحكمة وعن حض وإقناع كل من ألتقيه منكم. لأن هذه بالتأكيد وصية الإله...) ويا أيها الأثنوييون، سأمضي قائلا: (سواء برئت أو لم أبرأ، فاعلموا أنني لن أفعل غير ذلك، ولو مت من أجل ذلك مرارا عديدة)».

وبعد ذلك، خلال تاريخ روما الباكر، تأرجح الرقاص إلى جهة تخفيف القيود، إنما ليميل من جديد إلى جهة فرض المزيد من القيود مع توسع الإمبراطورية. ووسم ذلك أحلك فترة بالنسبة إلى حرية القول. فخلال حكم طيباريوس (14 - 37 ب م) لم يكن هنالك تسامح البتة مع الذين يعبرون عن رأيهم المعارض للحكومة أو لسياستها.

خلال معظم الفترات في التاريخ، غالبا ما عدلت الحكومات أو سحبت الحقوق المدنية ساعة تشاء، مما أدى إلى تواصل النضال في سبيل حرية القول. وابتداء من القرون الوسطى طلب بعض الناس بيانا خطيا يبين حقوقهم بوضوح، مع القيود الموضوعة على تحكم الحكومة في هذه الحقوق. ونتيجة لذلك ابتدأت صياغة مواثيق حقوق بارزة، وكانت الوثيقة العظمى Magna Carta من بينها. وهي تعتبر نقطة تحول في مجال حقوق الإنسان.

وظهر لاحقا ميثاق الحقوق الإنكليزي (1699)، إعلان الحقوق الفيرجيني (1776)، الإعلان الفرنسي لحقوق الإنسان (1789)، وميثاق الحقوق الأمريكي (1791).

وفي القرون السابع عشر، الثامن عشر، والتاسع عشر ارتفعت أصوات شخصيات بارزة في التاريخ تؤيد حرية التعبير. والشاعر الإنكليزي جون ملتون، مؤلف الفردوس المفقود، كتب سنة 1644 الكراسة الشهيرة أريوباجيتيكيا ردا على حرية القيود المفروضة على حرية الصحافة.

وشهد القرن الثامن عشر نمو حرية القول في إنكلترا، مع أن القيود بقيت. وفي أمريكا كانت المستعمرات تصر على حقها في حرية القول، سواء أكان ذلك شفهيا أم طباعيا. مثلا، ذكر دستور ولاية بنسلفانيا، في 28 أيلول 1776، جزئيا: «للشعب الحق في حرية القول والكتاب ونشر آرائهم، لذلك يجب ألا تقمع حرية الصحافة».

ومن هذا القول استوحى التعديل الأول للدستور الأمريكي سنة 1791 الذي عبر عن رأي واضعي الدستور الأمريكي حيال الحقوق العزيزة على قلب الشعب: «لا يجب أن يسن الكونغرس قانونا يتعلق بتأسيس دين، أو يحظر ممارسته بحرية؛ أو يحظر حرية القول، أو الصحافة؛ أو حق الناس في الاجتماع سلميا، وفي الالتماس من الحكومة أن تزيل المظالم».

وفي القرن التاسع عشر نشر الفيلسوف الإنكليزي جون ستيوارت ميل مقالته «في الحرية» سنة 1859. وغالبا ما يقتبس منها، وقد اعتبرت من أعظم ما قيل تأييدا للقول الحر.

لكن المعارك من أجل الحق في التكلم علانية بحرية لم تنته بحلول سنوات القرن العشرين هذا. مثلا، بسبب الجهود المبذولة لتقييد حرية القول في أمريكا ارتفعت الأصوات

مطالبة بالدفاع عن هذه الحرية من قاعات المحاكم، سواء في المحاكم الدنيا أو من المحكمة العليا في الولايات المتحدة.

عبّر القاضي أوليفر ويندل هومز الأصغر، من المحكمة الأمريكية العليا عن إيمانه بالقول الحر في عدد من القرارات القضائية. وقال واصفا المعيار للقول الحر: «إذا كان هنالك أي مبدأ في الدستور يلزم الالتصاق به أكثر من أي مبدأ آخر، فهذا المبدأ هو الفكر الحر - لا الفكر الحر للذين يوافقوننا في الرأي بل حرية الفكر للذين ننفر منهم».

وعدم احترام هذا المبدأ هو السبب في احتدام المعارك القضائية التي تبقي رقاص الساعة يتأرجح بين الحرية والقمع، فغالبا ما يكون المفهوم السائد هو: «القول الحر لي - ولكن ليس لك».

تحول بارز

إن اختراع جوهان غوتنبرغ في القرن السادس عشر لمطبعة ذات حروف متحركة جعل الانتشار السريع للكلمة المكتوبة ممكنا. ولكن، كان لدى المنشورات الباكرة توزيع محدود. وبسبب كلفتها العالية، غالبا ما كان الأغنياء الأشخاص الوحيدين الذي يمكنهم شراؤها.

وبسرعة صارت حرية الطباعة مسألة نقاش. مثلا، صدرت صحيفة غازيت، لصاحبها روندو، في القرن السابع عشر بموافقة ملك فرنسا، ومعظم الأخبار المطبوعة كانت بتوجيه الحكومة. والقليل من صحافيي ذلك العصر تجاسروا على تحدي سلطات بلدهم.

جلبت نهاية القرن التاسع عشر انفجاراً لوسائل الإعلام، بصورة رئيسية بسبب مكننة المطابع والتوزيع الضخم للصحف اليومية، وخصوصا في أوروبا وأمريكا الشمالية. وبسرعة جرى استخدام أساليب تقنية جديدة، وبصورة خاصة الراديو لتقديم الكلمة على نحو واسع، ففي سنة ألف وتسعمائة وسبع عشرة، مثلا، خلال الثورة الروسية، حرض المرسل الراديوي للطراد أورورا سكان بتروغراد (الآن بطرسبرغ) على العصيان.

وخلال الحرب العالمية الثانية صار الراديو أداة قوية للدعاية، وخصوصا لألمانيا النازية. وخلال هذه الحرب أذاعت أيضا BBC (هيئة الإذاعة البريطانية في لندن) أخبار الدول الحليفة في جزء كبير من أوروبا والعالم.

وعلى الرغم من أنه جرى اختبار التلفزيون قبل الحرب العالمية الثانية، فقد أخرت الحرب تطوره، ولكنه ازدهر بسرعة كوسيلة للإعلام. وفي التطور الأحدث، يتخطى إرسال المحطات التلفزيونية الفضائية الحدود القومية للدول مما يساهم في انتشار أسرع وأوسع للكلمة المقولة.

واليوم يحمل نحو سبعمائة مليون جهاز تلفزيوني وبليون ونصف البليون جهاز راديو إلى البيوت أخبارا عالمية عن حوادث تقع قبل ساعات أو حتى دقائق فقط. وبعض الحوادث

ترى بصورة حية وهي تجري.

ومئات الملايين الكثيرة من الصحف بالإضافة إلى عشرات الملايين من المجلات، تطبع يوميا بعدد كبير من اللغات لترضي العالم الجائع إلى الكلمة المكتوبة. والبعض منها يجري نقله عبر الأقمار الصناعية أيضا.

وفي العقود الأخيرة ابتدأت الطباعة تنتج الكثير من المطبوعات المخصصة لقصد معين. وبعد الحرب العالمية الثانية جرى إصدار مجلات أسبوعية تحلل الأخبار والمجلات التي ترضي المراهقين، النساء، الرياضيين، التجار، والمتقاعدين، هذا إذا لم نذكر المجلات الفنية، صارت تتمتع بمبيع كبير. ففي فرنسا، على سبيل المثال، تصدر كل سنة حوالي مائتي مجلة جديدة.

وفي السنوات الأخيرة صارت الإنترنت مدخلا إلى عالم لا ينضب من القول «الحر». ويجد فيها طلاب المعرفة مجموعة سريعة الازدياد من المعلومات حول مختلف المواضيع. وتنجذب الشركات إليها بسبب قدرتها على إعلان منتجاتها. ويقرأ الناس حول العالم آخر الأخبار المحلية والعالمية من خلال خدماتها الإخبارية والإعلامية الضخمة.

ويدعوها البعض «أوتوستراد المعلومات». فكما أن الطريق تتيح للمرء فرصة التنقل عبر أماكن مختلفة في البلد، كذلك الإنترنت تسمح بانسياب المعلومات عبر عدة شبكات كمبيوتر مختلفة ومترابطة. وفيما تنتقل الرسائل، فإن كل شبكة تصلها تحتوي على معلومات تساعد على ربطها بالشبكة المجاورة. وقد تكون الوجهة الأخيرة في مدينة مختلفة أو بلد مختلف. وكم يبلغ عدد الشبكات المترابطة حول العالم؟ تقول بعض التقديرات أنها تقترب من خمسين ألفا تربط أكثر من خمس وعشرين مليون كمبيوتر لتكون في متناول حوالي خمسين مليون مستعمل حول العالم.

حرية القول- إلى أي حد؟

نحن اليوم في القرن الحادي والعشرين. ولا شك أن القرن الجديد سيحمل معه آمالا ومثلا وقواعد أخلاقية جديدة، مع أفكار عن ابتكارات تكنولوجية ومطالبات بحريات أكبر. والآراء التقليدية لدى الحكومات والأديان والناس بدأت تفسح المجال لأصوات ومطالبات جديدة. وفي أماكن كثيرة يطالب بحرية القول والتعبير بصرف النظر على العواقب!

قليلون من الذين يطالبون بحرية مطلقة للقول يختلفون في الرأي مع قاضي المحكمة العليا أوليفر ويندر هومز الأصغر الذي ذكر في قرار شهير كان نقطة تحول في قضية حرية القول: «إن حماية القول الحر في أشد مظاهرها لاتحمي إنسانا في مسرح يصرخ كذبا أن هنالك حريقا مسببا بذلك الذعر». والعواقب الوخيمة الناتجة عن عمل كهذا معروفة. فكم هو منطقي إذا أن لا يكترث هؤلاء الأشخاص أنفسهم للجملة التالية في ذلك القرار عينه

ويتحدونها بعناد. فقد قال هرمز: «المسألة في كل قضية هي ما إذا كانت الكلمات المستخدمة قد استخدمت في ظروف ـ وكانت من طبيعة ـ تسبب خطرا محدقا واضحا بحيث تنتج أذى خطيرا في مسائل يحق للكونغرس أن يتخذ الإجراءات للحيلولة دون حدوثها».

لاحظوا ما يحدث، مثلا، على «مسرح» العديد من البلدان الأوروبية، حيث تختلط الجماعات العرقية والثقافية المختلفة. إذ «يصرخ» بعض أصحاب القول «الحر» بأن هنالك «حريق» ـ خطر مزعوم من الوافدين إلى تلك البلدان. وهذا التصاعد كبير في الكلام العدائي ضد الأقليات يكون في الغالب بشكل أقوال تثير البغض يبثها المذيعون وتحتويها المطبوعات الحكومية، مما يعرض الأقليات للاضطهاد ـ العاقبة الوخيمة «للذعر» الناتج عن الصراخ: حريق.

يقول إيروين كوتلر، أستاذ الحقوق في جامعة كاغيل ومساعد الرئيس في فريق المراقبة الكندي في هلسنكي، إن دراسة أجراها اتحاد هلسنكي لحقوق الإنسان في 41 بلدا تبرز مؤشرا واضحا يدل على الخطر، «إنها نماذج مشؤومة لانتهاكات حقوق الإنسان في هذه الأيام، ومذكر مروع بثلاثينيات هذا القرن المظلمة عندما أنذرت نشاطات مشابهة بمحرقة». وقال كوتلر في ما يتعلق بهذه النزعة: «إن هذا درس من الحرب العالمية الثانية لم نتعلمه».

واليوم يدور نقاش حام حول ما يعتبره البعض خطا رفيعا بين القول الحر والعنف الناتج عن التعابير التي يستخدمها معارضو الإجهاض في أماكن كثيرة في الدول الغربية. فمعارضو الإجهاض يصرحون علانية أن الأطباء والمستخدمين في العيادات الذين يجرون عمليات الإجهاض هم قتلة وليس لهم الحق في العيش. ويطالب بعض المتحمسين بقتل هؤلاء الأطباء ومساعديهم. ويبث الجواسيس للحصول على أرقام لوحات سيارات هؤلاء الأشخاص، وتوزع أسماؤهم وعناوينهم. ونتيجة لذلك صار الأطباء والمستخدمون في العيادات يقتلون بإطلاق النار عليهم.

عن هذا الأمر اندفعت رئيسة الاتحاد الأمريكي لتنظيم النسل إلى القول: «ليست المسألة هنا مسألة قول حر. فهذا معادل للصراخ (حريق!) في مسرح مكتظ. وعندنا هنا مسرح مكتظ؛ انظروا إلى الأعداد الكبيرة لجرائم القتل في العيادات خلال السنوات الأخيرة القليلة». ويقول مؤيدو هذا العنف في الولايات المتحدة إنهم يمارسون حقهم الذي يضمنه التعديل الأول الأمريكي ـ حرية القول. وهكذا يتوالى الأخذ والرد. وسيستمر خوض المعارك حول هذا الحق من على المنابر العامة، وستضطر المحاكم إلى البت في الأمر. لكن القرار لن يرضي الجميع مع الأسف.

التسامح المبالغ فيه

هل يمكن أن يصل التسامح في حرية القول إلى حد مبالغ فيه؟ تحدث

السيناتور الأمريكي دان كوتس في سنة 1993 عن «جدال حول معنى التسامح (في حرية القول) وممارسته» فماذا قصد؟ قال السيناتور متأسفا إن البعض «باسم التسامح يتخلون عن الإيمان بحقيقة أدبية - بالخير والشر، بالصواب والخطأ». ويشعر أناس كهؤلاء بأنه لا يحق للمجتمع أن يعتبر أمرا ما جيدا وآخر رديئا.

في سنة 1990 كتب السياسي البريطاني اللورد هايلشم أن «أشد أعداء الأخلاق ليس الإلحاد أو اللاأدرية أو المادية أو الجشع. ولا أي سبب آخر من الأسباب المسلم بها. فالعدو الحقيقي للأخلاق هو العدمية، أي عدم الإيمان بشيء. «فإذا كنا لا نؤمن بشيء، فلا تكون لدينا مقاييس تحدد السلوك اللائق، ويصير كل شيء مباحا ومتسامحا فيه. ولكن هل من اللائق التسامح في كل أشكال التعبير؟

رأى مدير مدرسة ثانوية في الدانمارك أن الأمر ليس كذلك. فقد كتب مقالة صحفية متذمرا من الإعلانات المنشورة في الصحف عن الاستعراضات الخلاعية التي تصور الاتصال الجنسي بين الحيوانات والبشر. لقد كانت هذه الإعلانات مسموحا بها بسبب «التسامح» في حرية القول في الدانمارك.

من الواضح أن المشاكل لا تنشأ فقط من الإعراب عن تسامح أقل من اللازم في حرية القول بل أيضا من الإعراب عنه أكثر من اللازم. التسامح هو كالسكر في فنجان القهوة. فالكمية المناسبة تضفي على الحياة طعما حلوا. إذا كانت كمية السكر أقل من اللازم في القهوة نشعر بأن شيئا ما ناقصا؛ وإذا كانت أكثر من اللازم تجيش نفوسنا من قوة الطعم الحلو في فمنا. ويصح الأمر عينه في التسامح في حرية القول. تأملوا في اختبار معلم في إحدى الكليات في الولايات المتحدة.

قبل بضع سنوات وجد دايفيد ر. كارلن الأصغر طريقة بسيطة، ولكن فعالة، لإثارة نقاش في الصف. فكان يذكر قولا يتحدى به طلابه، عالما أنهم سيعترضون. وتكون النتيجة نقاشا حيويا.

ولكن، في سنة 1989، كتب كارلن أن هذه الطريقة لم تعد فعالة. ولماذا؟ مع أن الطلاب استمروا في عدم موافقته في ما يقوله، إلا أنهم صاروا لا يكلفون أنفسهم عناء المجادلة. وأوضح كارلن أنهم تبنوا موقف «التسامح المتساهل الذي تبناه المتشككون» - موقف اللامبالاة التام.

فهل موقف اللامبالاة والتسامح هما سواء؟ إذا كان لا أحد يهمه ما يفكر فيه أي شخص أو يقوله، فلا تعود هنالك مقاييس. وغياب المقاييس يعني اللامبالاة - انعدام تام للاهتمام. فهل وصلت الأمور إلى هذا الحد؟

حرية مساء استعمالها

الأفلام: في السنوات الأخير أظهر صانعو الأفلام «تفضيلا لما يعتبر غير صائب»، كما يؤكد السينمائي مايكل مدفد. ويضيف: «يبدو أن الفكرة المتبعة في صناعة الأفلام هي أن

تصوير الوحشية والاختلال العقلي يستحق اهتماما خصوصيا واحتراما جديا أكثر من أي محاولات لنقل صفات النبل أو الصلاح».

وتجبر منافسة التلفزيون صانعي الأفلام على بذل كل جهد مستطاع تقريبا لجذب الناس إلى دور السينما. يقول رئيس أحد أستديوهات الأفلام: «نحن بحاجة إلى أفلام قوية، أفلام ذات وقع شديد، أفلام تتفوق على البرامج التي يشاهدها الناس على التلفزيون». ويضيف: «لا يعني ذلك أن هدفنا هو عرض مشاهد الدم والأحشاء واللغة البذيئة، ولكن هذا ما يلزم اليوم لإطلاق فيلم». نعم كثيرون لم يعد يصدمهم حتى أعنف مشاهد العنف السينمائية. يقول المخرج السينمائي آلن باكولا: «صارت لدى الناس مناعة ضد مشاهد العنف. فعدد القتلى ازداد أربعة أضعاف، وقوة الانفجارات تضاعفت كثيرا، والناس لا يصدمهم ذلك. لقد صارت عندهم شراهة إلى الإحساس بالوحشية».

التلفزيون: صارت المشاهد الجنسية الفاضحة على التلفزيون أمرا شائعا في أنحاء كثيرة من العالم، بما فيها أوروبا والبرازيل واليابان. ومشاهد التفزيون العادي في أمريكا يرى بالمشاهدة أو الكلام نحو أربعة عشر ألف إشارة جنسية في سنة واحدة. ويذكر فريق أبحاث أنه «لا يوجد دليل على أن ازدياد المواضيع الجنسية وصراحتها سيتوقفان». ويضيفون: «إن المواضيع التي كانت محرمة صارت وسيلة تدر أرباحا كثيرة خلال عرضها في الفترة المسائية».

وفقا لكتاب التفرج على العنف، هنالك سبب لفورة التساهل في التلفزيون. يذكر: «الجنس مربح. فحين اكتشفت شبكات التلفزة وشركات الإنتاج أن عدد المشاهدين الذين يرضيهم ذلك أكبر من الذين تجرح إحساسهم، زادت احتمال الربح من برامجها بالسماح بخرق محرمات أكثر فأكثر بطريقة أكثر صراحة من قبل».

ألعاب الفيديو: لقد مهد عصر ألعاب الفيديو البريئة نسبيا مثل باك ـ مان ودونكي كونغ الطريق لعصر جديد من ألعاب السادسة المخيفة. وتصف الأستاذة مارشا كيندر هذه الألعاب بأنها «أسوأ من التلفزيون أو السينما». فهي تترك «الانطباع أن الوسيلة الوحيدة للتحكم في الأمور هي العنف».

وبسبب القلق العام من هذه المسألة، تستعمل شركة أمريكية بارزة نظاما تصنيفيا لألعاب الفيديو التي تنتجها. واللعبة التي تحمل عبارة «MA - 17â» ـ التي تشير إلى أن هذه اللعبة «الناضجة matureâ غير ملائمة لمن هم دون السابعة عشرة من العمر ـ يمكن أن تتضمن عنفا شديدا، مواضيع جنسية، وكلمات بذيئة. ولكن يخشى البعض أن يكون تصنيف لعبة ما بأنها «ناضجة» حافزا على زيادة جاذبيتها. ويقتبس من شاب يحب ألعاب الفيديو: «لو كنت في الخامسة عشرة من العمر ورأيت لعبة عليها ملصق مكتوب عليه MA - 17 لسعيت إلى الحصول عليها بأي ثمن».

الموسيقى: تؤكد مجلة تقوم

بفحص محتويات الأغاني الرائجة أنه في نهاية سنة 1995، كانت عشرة ألبومات فقط من الألبومات الأربعين التي احتلت المرتبة الأولى خالية من الكلام البذيء أو من الإشارات إلى المخدرات أو العنف أو الجنس، وتخبر نيوزويك أن «الأغاني التي في متناول من هم دون سن المراهقة تصدم المرء جيدا، وكثير منها يعبر عن رفض صريح لكل القيم»، مضيفة أن «الأغاني التي تجذب بعض المراهقين مشحونة بالغضب واليأس وتولد الشعور بأن العالم والمستمع إلى هذه الأغاني محكوم عليهما بالهلاك».

وثمة أنواع من موسيقى الروك والراب (مثل death metal و "grunge" rock و"grungsta" rap) تتلذذ بالعنف كما يبدو، ووفقا لتقرير في نيوزويك، «كثيرون من ذوي الاطلاع في مجال التسلية يتوقعون أن تحتل الفرق الأكثر إخافة المراكز العالية للشهرة». وصارت الأغاني التي تمجد الغضب والموت شائعة اليوم في أوروبا وأستراليا واليابان. صحيح أن بعض الفرق تحاول تبني رسالة ألطف، لكن هذه الصحيفة تذكر أن البراهين تشير إلى أن الأغاني البريئة لا تجد سوقا كبيرة لها».

أجهزة الكمبيوتر: لهذه الآلة القيمة الكثير من الاستعمالات الجيدة. لكن البعض أيضا يتسعملها لنشر مواد فاسقة. مثلا تخبر دارسة حديثة في هذا المجال أن المواد تشمل «صورا ونصوصا عن كل شيء، من الأشياء الغريبة المثيرة جنسيا إلى البغاء ـ وهي تصدم راشدين كثيرين، فضلا عن أولادهم».

المطبوعات: تفيض كتب شعبية كثيرة بالجنس والعنف، وثمة هوس حديث في الولايات المتحدة وكندا أطلق عليه اسم «القصص الروائية الصادمة» ـ قصص رعب مخيفة موجهة إلى أحداث يبلغ عمر فئة منهم ثماني سنوات فقط. وتؤكد الأخصائية الاجتماعية ديانا وست أن هذه الكتب «تجرد الصغار جدا في السن من الأحاسيس، مما يعيق النشاط الفكري حتى قبل أن يبدأ».

وتتناول مجلات هزلية مصورة كثيرة تصدر في هونغ كونغ، اليابان والولايات المتحدة «موضع عن حروب طاحنة وحشية، أكل لحوم البشر، قطع الرؤوس، الشيطانية، الاغتصاب والبذاءة»، كما تخبر دراسة أعدها «التضامن القومي حول عنف التلفزيون». ويقول الدكتور توماس رادكي، مدير الأبحاث فيه، إن «العنف الشديد والجنس المخزي في هذه المجلات يصدم المرء»، مضيفا أن «ذلك يظهر كم سمحنا لأنفسنا بأن نصير مجردين من الأحاسيس».

من الواضح أن هنالك افتتانا بالعنف والجنس في عالم اليوم. ويجري ترويج ذلك بإساءة استعمال حرية القول.

حرية القول الحقيقية

الحرية: يا للرنين الذي لهذه الكلمة. «أعطني الحرية أو أعطني الموت!» صرخ الأمريكي باتريك هنري منذ أكثر من مائتي سنة، فقد كانت الحرية بالنسبة إليه أثمن من الحياة نفسها. ولكن ماذا يجب أن نفهم من «الحرية»

ـ حرية القول؟ هل تعني إجازة ليقول المرء أي شيء يروقه؟ كلا. لأنه كما كتب الروائي الإنكليزي للقرن التاسع عشر تشارلز كنغسلي: «هنالك حريتان، الباطلة حيث يكون المرء حرا (ليقول) ما يحب، والحقيقة حيث يكون حرا (ليقول) ما ينبغي».

حقا، لا تعني حرية القول إننا نتملك الحق غير القابل للتحويل في أن نقول ما نشاء، عندما أو أينما نشاء، دون اعتبار للناس الآخرين، ولذلك فالحرية الحقيقية لا تعني الإعفاء من كل حد وتأديب ذاتي وتضحية، ولا تعني غياب الضوابط التي هي صحيحة ومفيدة، وبطريقة ممتعة يعرف «قاموس بلاك للقانون» الحرية بهذه الطريقة: «حالة الكينونة حرا... دون أي ضبط أو إعاقة أو حظر غير التي يمكن أن تفرض بقوانين عادلة وضرورية وواجبات الحياة الاجتماعية».

من المستحيل على أي بشر أن يملك حرية كلية حتى ولو انعزل في جزيرة صغيرة جدا في وسط محيط مترامي الأطراف. فطلبات جسده الطبيعية واعتماده على البيئة تفرض حدودا على حريته. ومن يشعر أنه مظلوم بقانون الجاذبية؟ طبعا لا أحد! فهي القوة الضرورية التي تضبط الكون وتحمينا من الطيران بعيدا عن الأرض. ومع ذلك، ماذا لو تجاهلنا قانون الجاذبية بتعمد وقفزنا من منحدر علوه ثلاثين مترا؟ سنسقط أمواتا أو سنتضرر على نحو خطير. والنتيجة: لا حرية بل زيادة في الحدود. فنحن لا نستطيع الاستخفاف بالقوانين المادية دون دفع عقاب. ومع ذلك، عندما نعمل ضمن حدودها نحصد الفوائد. والأمر مماثل مع حرياتنا الأخرى ـ كحرية القول.

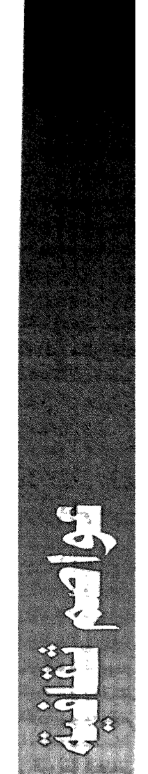
منذ حوالي ثلاثمائة سنة لخص جون لوك ما قد تكونوا قد اكتشفتموه عن الحرية والقانون البشري. كتب: «حيثما لا يوجد قانون لا توجد حرية، فالحرية هي أن تكون حرا من التقييد والعنف من الآخرين، الأمر الذي لا يمكن أن يكون حيثما لا يوجد قانون. وهي ليست، كما يقال لنا، حرية ليفعل (أو يقول) كل إنسان ما يشاء. لأنه من يستطيع أن يكون حرا حين يمكن أن يستبد به مزاج كل إنسان آخر؟».

«أعطني الحرية أو أعطني الموت!» يبدو أن بعض المجتمعات نالتها كليهما. كيف ذلك؟ إنها تحصد نتيجة تقديم العنف والجنس باسم القول الحر. يذكر بيتر بيو، المدير التنفيذي لبرنامج الأمم المتحدة للإيدز: «الإيدز الآن هو القاتل الرئيسي (والوحيد) في الأمراض الخمجية في العالم». وتقول ذا نيويورك تايمز: «الجريمة التي يرتكبها المراهقون في الولايات المتحدة هي (قنبلة موقوتة) ستنفجر في السنوات القليلة القادمة»، وذلك في الاقتباس من تقرير صادر عن «مجلس حول الجريمة في أمريكا»، وهو هيئة من المدعين العامين وخبراء تنفيذ القانون، وتضيف: «كل جيل من المراهقين منذ خمسينيات هذا القرن فاق بعنفه الجيل الذي سبقه».

قال غوته: «لا أحد مستعبد بيأس أكثر من أولئك الذين يعتقدون خطأ أنهم أحرار».

المصادر:

–Fragile Freedoms - Human Rights and Dissent, Thomas R. Berger.
- Fundamental Liberties of a Free People, Frank Scott.
- The Death of Innocence, Dr. Sam Janus.
- Roman Life and Manners Under the Early Empire. Ludwig Friedlander.
- Viewing Violence. Dr. Madeline Levine.
- The New York Times of May 14, 1986.
- Newsweek, March 6. 1995.
- Newsweek, April 25, 1995.



مواسم ثقافية

الكويت
حصاد الرابطة

«الطليعة»

ضمن احتفالية «الكويت عاصمة للثقافة العربية» وتحت عنوان «رواد الثقافة في الكويت» أقامت جريدة «الطليعة» في مقر رابطة الأدباء حفلا تكريميا للشاعر الدكتور خليفة الوقيان تقديرا لدوره الرائد والفعال في تنشيط وإثراء المشهد الثقافي والأدبي في الكويت، واعتزازا به علَماً من من أعلام الثقافة والفكر في الساحة العربية.

وقد خرج الحفل عن أنماط التكريم التقليدية، حيث آثرت «الطليعة» أن يكون التكريم عبر قراءات لشعره، ودراسات ومقالات عن تجربته ومناخاته وتفرّد صوته الشعري.

وشارك في هذه الاحتفالية: الأستاذ أحمد يوسف النفيسي رئيس تحرير «الطليعة»، والشاعر نشمي مهنا محرر الصفحة الثقافية في «الطليعة» والشاعر صلاح دبشة، والكاتب عبدالرحمن حلاق (سورية)، والشاعر علي حسين الفيلكاوي الذي ناب عنه في قراءة كلمته القاص كريم الهزاع. إلى جانب جمهور غفير من الأدباء والكتاب ومحبي الثقافة والشعر.

وقد ألقى الشاعر الدكتور خليفة الوقيان كلمة مؤثرة في نهاية الحفل قال فيها:

حين تتسع مساحة الشعور بالتأثر الكبير والامتنان البالغ تضيق العبارة عن استغراق ذلك كله. ما الذي يستطيع أن يفعله آخذ مثلي لواهبين مثلكم، أثقلوا عنقي بقلائد التكريم.

إن العبارة لتضيق بحق عن الإحاطة بحجم التأثر الذي يغمرني في هذه اللحظات.

حين أبلغني ابني الروحي الشاعر الفذ نشمي مهنا بأمر هذه الاحتفالية، التي تقيمها الصفحة الثقافية المميزة في «الطليعة» رجوته أن يقتصر الأمر

على نشــر الدراســات التي كـتـبــهـا الباحثون صـلاح دبشة وعبدالرحمن حلاق وعلي الفيلكاوي ونشمي مهنا. إذ إن في ذلك القدر من التكريم ما يفي بالغــرض، ولكنه أجــابني بلـهـجــة حاسـمة لقد اعتمد برنامج الاحتفال وصيغته، وانتهى الأمر.

لم أكن زاهدا في قـيــام الإخــوة والأبناء بتكريمي مع بقـيـة المبـدعين الكويتــيين، ولـكنني كنت أشــعــر أن منظمي هذه الاحتفالية يخلعون عليّ من الفضل ما ينوء به كاهلي، وتقصر دونه قدرتي على رد التحـيـة بمثلها على أقل تقدير.

سادتي

إن لهذا التكريم نكهة خاصة، فهو يأتي باسم «الطليعة» وأسرتها من جـهـة، وبجـهـود الأدباء الشـبـاب الطليعيين بحق من جهة ثانية.

إن لـ «الطليعة» في ضمير الوطن، كل الوطن بأطيافه الفكرية المتعددة مـوقـعـا لا يجحد ومنزلة لا تنكر.. أليــست «الطليــعــة» امــتـدادا فكريا «للإيمان» و«صدى الإيمان» و«الفجر» و«الجماهير».. أليست هي وأسلافها حـواضن آباء التنوير والديمقـراطيـة وحقوق الإنسـان. وهل ثمة من يجهل الدور النضــالي الهـام الذي قـامت به تلك المنائر الفكرية على طريق تحقيق مطلب الحرية والديمقراطية والعدالة الاجـتـمـاعـيـة، فـضـلا عن ترسـيخ المفاهيم القومية.

إن مــــا نـنـعـم به الآن من مـنـاخ ديمقــراطي لم يكن ليــتــحــقق لولا النضــال الدؤوب الذي اتصلت حلقاته منذ مطلع القرن العشرين حتى بلغت محطة «الإيمان» في منتصف القرن، وصــولا إلى «الطليــعــة» التي لاتزال تحمل الراية، وتشق بها أشد المسالك وعورة على طريق تحقـيق الأهداف القومية والوطنية.

وإذا كـان المقـام لا يتـسـع لبـسط القول في تبيان تلك الحقـيقة فقد تكفل التـاريخ السـيـاسي والفكري للكويت بتـدوينـهـا. بل وحـفـرهـا في ذاكرة الوطن وضميره.

أمـا الأدباء الشـبـاب الطليـعـيـون، الجناح الثــاني الذي تحلق به هذه الاحتـفـالية فـإن سـعـادتي بهم هي ســـعـــادة الأب حين يرى أبنـاءه يتـجاوزونه، ويحلقون في فضـاءات لم يستطع الوصـول إليـها مـبـاشـرة فكان التواصل معها عن طريقهم.

لقـد اجـتـمـعت في هؤلاء الأدباء أربع مزايا مهمة هي:

الطاقـة الإبداعيـة المميـزة، وعمق الثـقـافـة، وامـتـلاك أدوات البـحث والسلامة من جرثومة الغرور التي اغتالت الكثير من المواهب.

في سنوات، خلت تملكني تخـوف بأن الأجيال الجديدة قد لا تحمل قيم التواصل والتقدير والحب للأجيـال التي سبقتها، وأن عدوى «القطيعة» بين المدارس الفنية والحقب، المتفشية في بعض الأقطار العـربيـة توشك أن تصل إلى الكويت، غـيـر أن الكوكبـة المميـزة من أدبائنا الشـبـاب أبت إلا أن تزيل هذا التخـوف، وتؤكد أن الدنيـا لاتزال بخير.

وفي سنوات خلت تملكني شـعـور بالإحـبـاط، والظن بأن شـعلة التنوير

توشك أن تنطفئ بسبب تراكم سحب الدخان، واشتداد هجمة جحافل الظلام، واحتمال تضاؤل عدد القادرين على حمل تلك الشعلة، واقتحام الصعاب نحو المزيد من المنجزات على طريق الاستنارة ومواكبة العصر ومنطقه ومتطلباته. غير أن التخوف لم يكن في محله، فتربة الكويت لاتزال خصبة، وقادرة على أن تنجب في كل حين من ينذرهم القدر لتحمل أعباء المرحلة.

سادتي

أعتقد أننا بحاجة إلى توكيد حقيقة هامة، إذا ما أردنا لوطننا أن يبقى - كما كان - مميزا، ثر العطاء، كبيرا بإنجازاته لا بحجمه.

لقد قام النموذج الكويتي على أساس التنوع الثقافي والانفتاح. فقد انصهرت في هذه الرقعة الصغيرة من الأرض عناصر ثقافية متعددة. لم يحتكر أحد الحقيقة، ولم يصادر طرف حق غيره في المعرفة والتفكير والتعبير. كما كان الانفتاح السمة التي أتاحت لهذا الوطن أن يطلع على تجارب الآخرين، ويأخذ منها ما يراه نافعا.

واليوم، حين تسعى فئة معينة إلى احتكار الحقيقة، تعمل لمصادرة الآخر، وفرض وصايتها على المجتمع فسوف يعني ذلك بداية الاختلال في الأساس الثقافي الذي قامت عليه الكويت، وبه نمت. وسوف يفضي الأمر إلى تفجير النموذج الكويتي من الداخل، وانفراط حبات عقده الثقافي، وتحويل عناصر التنوع فيه، وهي أساس قوته، إلى عناصر تفكك وتشرذم وتناحر.

معذرة للإطالة، وللتداعيات التي أخذتني بعيدا - كما يبدو - وأعود مرة أخرى لأشكر إخواني أسرة «الطليعة» العزيزة ورئيس تحريرها الأخ المناضل والشكر ممتد للإخوة معدي دراسات هذه الأمسية: نشمي مهنا وعبدالرحمن حلاق وصلاح دبشة وعلي الفيلكاوي ولمن نهضوا بتنظيم الاحتفالية.

ودمتم رموزا للعطاء والوفاء.

***

وفيما يلي مقتطفات من القراءات والكلمات التي ألقيت في حفل تكريم الشاعر خليفة الوقيان:

النفيسي: الوقيان الإنسان

لم يكن لي موقع بين المتحدثين فقد استثناني الأخ نشمي من أن أقول كلمة ما في حق أخي وصديقي المبدع خليفة الوقيان.. مع ذلك وعلى الرغم من أنني بعيد عن النقد الأدبي حيث أبعدتني السياسة عن الأدب إنما بكل تأكيد متذوق له والوجد والجوى بقيا في القلب.. وأنا لن أضيف كثيرا إلى ما سيقوله الإخوة المتحدثون في هذه الأمسية إذا ما كان الحديث عن النواحي النقدية في أدب خليفة الوقيان ولكن سأضيف بعض اللمحات الإنسانية المتألقة في مواقف معينة وفي الظروف الصعبة عند د. الوقيان وتحديدا في شهر سبتمبر من عام 1990. آنذاك وصلت إلى

القاهرة وكانت الدنيا كالحة وبدأت مع مجموعة من الإخوة الكويتيين بالبحث في تأسيس الرابطة الكويتية للعمل الشعبي من أجل المساهمة في تحرير الكويت.

وكانت المجموعة في بداية انطلاقتها تضم كل من (د. خليفة الوقيان ود. سليمان العسكري وفيصل مسعود ومحمد الغربللي وعبدالعزيز المخلد وفيصل الشايع ود. جاسم الخلف وغازي السديراوي وخالد الطراح ومحدثكم «أحمد النفيسي»).

وقد شكلت الرابطة بعد عناء كبير وضمت فيما بعد أعدادا كبيرة من أبناء الكويت ممن كانوا يتوقون للعمل كما انبثق عن الرابطة عدد من اللجان وكان من أهمها اللجنة الثقافية والإعلامية حيث كان من أعضائها كل من (د. خليفة الوقيان ويوسف الجاسم والمرحوم نصرالله النصر الله وعبدالعزيز السريع وأحمد اليعقوب وفيصل المناعي وحسين الصالح وعبدالعزيز الطاهر ود. جاسم خلف ود. فاطمة العياد بالإضافة لمحدثكم حيث كلفت من قبل الإخوة الأعضاء برئاسة اللجنة التي كان لها نشاطات كثيرة وحافلة على مستوى جمهورية مصر العربية (الشارع والأحزاب والمنظمات والنقابات) وعلى المستوى العالمي من خلال اتصالنا بعدد من المنظمات الدولية ذات الصلة بحقوق الإنسان ومنظمة العفو الدولية).

وفي إحدى الأمسيات التي أقامتها اللجنة على المسرح القومي في القاهرة حين استضافت شاعر مصر العظيم عبدالرحمن الأبنودي الذي تفاعل مع قضية الكويت وأعطاها من وقته وجهده الكثير وهي في أحلك الساعات رغم ما كان يلاقيه من قبل بعض المثقفين ممن كانوا يعيرون (الأبنودي) بانتمائه إلى أهل النفط.. في ذلك الوقت وفي تقديم (الأبنودي) أذكر بعضا مما قاله الأخ د. خليفة الوقيان في تلك الأمسية بتاريخ 9 يناير حين كانت الأوضاع جدا سيئة والرؤية لم تكن واضحة وأمام الجموع من الحضور الكثيف قال د. الوقيان:

«أحييكم تحية العروبة والمروءة.. نحييكم باسم الأطفال الخدج الذين دفعوا أنفاسهم الرقيقة أجرة لنقل حاضناتهم إلى حاضنة الحضارة العربية بغداد وآثروا السكن في القبور الجماعية.. وباسم الآباء والأمهات الذين دفنوا فلذات الأكباد في رمال الصحراء اللاهبة بعد أن قتلهم الظمأ وهم يحاولون الفرار بهم من جحيم الرعب في القادسية الثالثة.. وباسم قطوف من زهرة شباب الكويت العروبيين الذين ارتكبوا جريمة حب بلدهم وأمتهم فلم يستطيعوا مباركة الباطل.. وأحييكم باسم المرضى مرضى الفشل الكلوي والقلب والأورام الذين اختطفت معدات وعقاقير علاجهم فتخطفهم الموت على عجل.. وأحييكم باسم الآلاف من آبائهم وأجدادهم الذين غرسوا جماجمهم وأطرافهم في قاع البحار بعد أن أكلت سباعه لحومهم وهم يجوبون المحيطات بين أفريقيا

والهند لتأمين الحياة الكريمة للأبناء منذ أكثر من ثلاثة قرون وإلى ما قبل سنوات قليلة خلت دون أن يدخل في قاموسهم ما يسمى بالنفط.. تلك اللعنة أو السبة التي تودي بحمل أوزارها دون سواهم من النفطيين خارج الخليج.

تلك السبة التي جعلت الشقيق يأكل لحم شقيقه.. أحييكم باسم شهب الثقافة العربية التي أطفئت مثل مجلة الكويت وزميلاتها الرصينة التي صدرت في عام 1928.. وباسم عالم المعرفة والفكر وسلسلة من المسرح العالمي والثقافة العربية والعربي والموسوعة الفكرية وموسوعة القرآن الكريم وموسوعة الأطفال والمجلة العربية للعلوم الإنسانية ومجلة العلوم الاجتماعية وسلسلة كاتب وكتاب.. الخ.

وباسم المسرح الذي بزغ نجمه منذ الثلاثينات والموسيقى التي لفت ثراؤها الأنظار والفنون التشكيلية التي تمثلت في كل مدارس الإبداع فأضافت إلى نهر الثقافة العربية رفدا مميزا.. أحييكم باسم المكتبات والمتاحف ومعاهد البحوث والعلم التي أصبحت خرائب مقفلة.. أحييكم سادتي باسم الذين لم يتعاطوا في السياسة سوى عبارة واحدة وردت في المادة الأولى من دستورهم غير المؤقت والتي تقول: «الكويت جزء من الأمة العربية».. وباسم الذين مارسوا الديمقراطية منذ أن استقر بهم المطاف في حمى بني عمومتهم من بني خالد في أرض الكويت في مطلع القرن السابع عشر ثم رسخوا الديمقراطية بعقد اجتماعي مسطّر منذ عام 1921 ونصوا في دستورهم الصادر عام 1938 على أن الأمة مصدر السلطات ممثلة في نوابها المنتخبين فوضعوا بتلك الرؤية المتحضرة السابقة لظهور لعنة النفط ضريبة كونهم شوكة في جنب من يرون الديمقراطية مصطلحا نابيا ومن يجدون مع ذلك من يناصر أو يداهم نهجهم غير الديمقراطي من أصحاب المنشورات أو التنظيمات أو الشقق المفروشة لا فرق..

أحييكم باسم الذين لم يكفروا بالعروبة على الرغم من كل الفواجع بل أصروا على توكيد انتمائهم العربي والتزامهم بنصرة القضية الفلسطينية وتبرئة الشعب العراقي مما وقع وذلك في المؤتمر الشعبي الكبير الذي عقد بعد الغزو وشاركت فيه كل القوى السياسية والشرائح الاجتماعية.. أحييكم باسم الذين لا يستطيعون مغادرة منازلهم وباسم الذين لا يستطيعون العودة إلى منازلهم ومدارسهم ومسارح صباهم وباسم الرابطة الكويتية للعمل الشعبي التي تمثل المقيمين منهم في أرض مصر العربية العزيزة».

وأكتفي بهذا الجزء من تقديم د. الوقيان الذي أحببت أن أطلعكم عليه لأنني أعتقد أن الكثير منكم لم يسمعه وأنا لم أنسه.. كما أود الإشارة أيضا إلى ما قاله د. الوقيان قبل ذلك في مهرجان شعبي أقمناه في صالة في «استاد» الزمالك ضمت الآلاف من الحضور حيث **ألقى د. الوقيان هذه**

القصيدة بعنوان «برقيات كويتية» وكان ذلك 1990/2/2 يقول فيها د. الوقيان:

حفنة من تراب الكويت
خضبتها دماء الصغار
فكانت لمصباح داري
فتيلا وزيت

***

أيها القادمون من الليل
إن حوافر خيلكم
تطفيء الآن ومض الشموع
أيها السارقون
حليب الرضيع
دواء المريض
زهور الحديقة
سبورة الفصل..
كراسة المدرسة
أيها الخاطفون من الطفل دميته
ذكريات الطفولة
أحلامه المؤنسة
هل نقول هنيئا لكم فتحكم
كل تلك الغنائم
هل نقول
هنيئا لكم
نشوة الغطرسة
أيها القادمون مع الليل
إن العروق التي نزفت
فوق رمل الكويت
لم يكن نبضها
غير خفق العروبة
في كل بيت

***

قل للرفاق
الغارسين رماحهم بظهورنا
الناذرين سيوفهم لنحورنا
الدرب نحو القدس سالكة
فكيف عبرتمو نحو الجنوب
هل أنتم أحفاد معتصم
إذا انتخت الأسارى
أم نسل هولاكو
الذي حرق الديارا
يا من ولغتم.. في الدماء اليعربية
واستبحتم حرمة الوطن الذبيح
القدس تصرخ مرة أخرى
فتنفتح الجروح
وخيولكم لما تزل
سكرى تغير على المنازل
وتجوب أسواق المدينة
تقتفي أثر الغنائم
قل للرفاق
النائمين عن المظالم
السارحين كما السوائم
يهنيكم شرب الدماء
النازفات من المحارم

نشمي مهنا:

● **هل أدلكم على مدرسة..؟**

مدرسة مشرعة أبوابها لجميع الهواة وعشاق الثقافة والأدب والشعر، سهلة، ميسرة لهم الانضمام إلى صفوفها، دون قيد أو شرط، لا يشترط «مديرها» جنسية، أو بلوغ سن ما، أو «فحص دم» إبداعي بنسب عالية.. أو..

مدرسة، مديرها، والمعلم، والإداري، والموجه فيها شخص واحد، كثيرا ما يترك منصته ليجلس بين «طلبته» ليرفع كلفة «الأستذة» قامته تحتفظ بهيبته دون غرور ولا كبر، وتواضعه العفوي - دون تمثيل ولا ادعاء - يعليه مدارج في قلوب

مجالسيه..

نحابيه دوما في الحب، لشخصه ومسيرته وإنجازاته وأثره في سفرنا الثقافي.

تلك المدرسة بمبناها الشامخ.. هي الوقيان، والمعلم والموجه فيها هو ذاته..

تخرجنا ـ كجيل من الشعراء الشباب ـ على بحور شعره، بأشرعته، وأمواجه، بدوائره المفتوحة دوما، وبأزمنته المتجددة، ومازلنا نتعلم ونستمع لصدى «أصواته» شعرية كانت أم تأليفا، ومقالات «خناجر» في كبد ليلنا الملبد بالمجهول..

تقديرنا للوقيان هو تقدير لجايليه بإنجازاتهم، وآثارهم، وبطباعهم التي نفتقد جلها الآن..

في مدحهم هل نحن نجامل..؟

على المستوى الشخصي كنت أتردد كثيرا في كتابات المدح والثناء، خوف الزلل أو الفهم الخاطئ من قبل القارئ، إلا أنني في مثل هذا الموقف وأمام هذه الأسماء بدأت أؤمن أن حجب الثناء عمن يستحق هو وجه آخر لجريمة مدح من لا يستحق.. كلاهما جرم، الثاني منهما يرتكبه المادح في حق نفسه، والأول (الحجب) أشد وأنكى إذ يحوي على جريمتين في حق المتردد، وحق الآخر.

لذا ففي بعض الثناء شرف وافتخار.. وفي بعض التكريم (قسمة) على طرفين.

من يود أن يرمم ذاكرته، فليفتش في «أرشيفنا» الثقافي في الكويت، ليرى أثر، وإسهام هؤلاء الرواد واضحا، ومن يكتفي «بحاضرنا».. فلديه حصيلة وافرة.

فهل يغنينا ذلك في الإجابة عن «لماذا الوقيان؟»..

أو أن نعيد مرايا شعره، وآراءه، وإنجازات جيل لم يشغل بالمطامع الشخصية والمناصب والمنافع.. كالسقاف، والشطي، والخليفي، والسبتي، ويعقوب الرشيد، وخالد سعود الزيد، وفاضل خلف، والسبيعي، وخالد عبداللطيف رمضان وغيرهم الكثيرين..

نحتفي بالوقيان في افتتاح برامجنا الثقافية «كرائد» مع علمنا بأننا كشباب (معدي القراءات) لن نزيده بالشيء الجديد.

بل نزداد برحلاتنا في بحاره وأشرعته علما ومنفعة وتشويقا..

دبشة: كشف الكائنات الليلية

وصف دبشة الشاعر المحتفى به بقوله: يتصف خليفة الوقيان بصراحة الموقف وعلنية الرأي، والابتعاد عن المداهنة، وأساليب المجاملة، في قضايا الفكر والمجتمع، ويحمل بعدا قوميا واضحا يبرز بصورة جلية في مقالاته ونصوصه، والمتتبع لشعر خليفة الوقيان يجد نفسه في فضاء مفتوح يتوشح بآفاق رومانسية تتجلى عبر العديد من نصوصه الشعرية، كما في ديوان (تحولات الأزمنة ـ 1983) مثل قصائد (لا أدري ـ ليلى ـ أشواق مبعثرة) إلى جانب التزام شعري يندرج في سياق

الضرورة بقضايا أمته العربية مما يوحي بانتماء عميق لها يصدر عنه ويتمثل في عدد من نصوصه توزعت على دواوينه الثلاثة (المبحرون مع الرياح 1974 - تحولات الأزمنة 1983 - الخروج من الدائرة 1998).

ويقترب دبشة أكثر من نصوص الوقيان التي تكشف الخطر الداهم المهدد للمجتمع:

والشعور العام بوجود خطر غير طبيعي يترك في الإنسان انطباعا شديداً بأنه مقبل على الغرق في الظلمة، والإحساس ببشاعة هذا الخطر يخدش عبر اللغة السكون المصاحب دائما للتأملات الراقية، والرغبة القوية في «إيضاح الرؤية» تجعل «الظلمة» بكائناتها ودلالاتها تأخذ حيزا في الذات الشاعرة التي تسعى لتشكيل خطاب شعري له القدرة على استخدامها في أعمال إبداعية مضادة ليستطيع من خلالها تجسيد ذلك الخطر وجعله قابلا لإدراك الناس.

«تفجر
إن دود الأرض يزحف
والدبا المسعور يحصد حقلك
الأخضر»

* * *

عبدالرحمن حلاق: دائرة الحس الوطني

يشكل الإنسان القضية الأولى للشاعر، ومحور رؤيته للوجود فالحياة أجمل عندما يكون سعيدا، وتسوء عندما يكون تعسا، ولهذا يلجأ إلى تكوين فلسفته الخاصة حول الإنسان - الحلم محددا بادئ ذي بدء طبقة الناس الذين يتوجه إليهم بشعره:

إني عشقت خيوط الشمس تنسجها
سمر السواعد بين الماء والطين
إني عشقت الصباح العذب ترسمه
فوق المحاجر أقدام المساكين

والشاعر في مجمل أشعاره لا يتوجه بشعره إلى إنسان محدد فهو يخاطب الإنسان بالمطلق، من أجل تغيير الواقع، وإذا أخذنا التسلسل التاريخي لما كتبه فبكل تأكيد سنبدأ بـ (المبحرون مع الرياح - 1971) حيث بدء المرحلة التنظيرية لكل شاب، وفي هذه القصيدة - بجزأيها - نراه يحاور بعض التيارات الفكرية التي كانت سائدة آنذاك، ويدين هذه المواقف المتذبذبة التي يسير عليها بعض المنتفعين من الوضع القائم وبذات الوقت تراهم يتفوهون بما لا يعملون، إنهم ينهلون من معينين متناقضين، لذا فهم يسيرون بمتاهاتهم سير الغريق تتقاذفهم الأهواء.

* * *

الفيلكاوي: فضاء الحرية

القراءة الثالثة كانت للشاعر علي حسين الفيلكاوي أناب عنه في قراءتها لظروف سفره القاص كريم الهزاع، وكانت تحت عنوان «الوقيان بنصوصه يتجه نحو فضاء الحرية ويكسر طوق التعصب والانغلاق».

ومما جاء في بدايتها:

إن ما يقود مجموعة قصائد «الخروج من الدائرة» إلى ذهول نهاياتها ويتشكل كعنصر مشترك

على مدى مساحات النصوص هو ذلك الهاجس الكامن في أعماق الشعور المنبثق نحو فضاء الحرية والتغيير وكسر طوق التعصب والانغلاق وهي تلك النزعة الأصيلة نحو الانطلاق من محدودية التقليد المتكرر والمضي نحو التعدد الواعي ولعل سعة الإدراك والاستجابة المتخلقة عن اللاوعي المتحفز جعلت كل ما يتكون خارج هذا الوعي مشغولا دوما بقضية ما ومن ثم صيرورة هذه القضية بفعل اللغة إلى عمل مبدع امتلكت النصوص على أثره ما يشبه العين الجوالة المتخطية للحاضر الزمني والمستشفة للمستقبل في بعض قضاياه.

محاضرات:

أقامت اللجنة الثقافية في رابطة الأدباء سلسلة من المحاضرات الفكرية والأدبية والأمسيات الشعرية. فقد ألقى الباحث **خالد خلف** محاضرة حول: «التاريخ الكويتي من التأسيس إلى الاستقلال» وقدمته إلى الحضور الأديبة **فاطمة يوسف العلي**.

كما ألقى الدكتور **نبيل الفيلكاوي** محاضرة حول الثقافة وتقنيات الاتصال الحديثة «الملتي ميديا». وبيّن فيها دور الكمبيوتر والإنترنت في التعليم وفي نشر الثقافة على نطاق واسع. وقدمه إلى الحضور **الدكتور خالد عبداللطيف رمضان**.

وعن «المسرح الفارسي الحديث» تحدث الدكتور **نادر القنة** في محاضرته التي استقطبت عددا من مهتمي المسرح وطلاب المعهد العالي المسرحي في الكويت، وتناول فيها تاريخ المسرح الفارسي بإيجاز ثم أهم تياراته ومدارسه الحديثة. وقد قدمه إلى الجمهور الأستاذ **فؤاد الشطي**.

مهرجان شعري:

في ختام موسمها الثقافي دعت الرابطة إلى حضور المهرجان الشعري الذي شارك فيها عدد من الشعراء الكويتيين والعرب وهم:
غنيمة زيد الحرب، صلاح دبشة، محمد يوسف، رجا القحطاني، علي حسين الفيلكاوي وركان الصفدي.

البيان

• محمد الحمامصي

أزياء العروض الاستعراضية في السينما المصرية

يعد البحث الذي حصلت به مصممة الأزياء في التلفزيون المصري مها فاروق عبد الرحمن على درجة الماجستير من كلية الفنون الجميلة، والذي عنونته بـ (أزياء العروض الاستعراضية في السينما المصرية) فريدا في مجاله، والأول الذي يتناول خصائص الفيلم الاستعراضي وعناصره البصرية والتشكيلية وعلاقة الشخصية بالملابس على اختلاف خاماتها وطرق التصوير وغيرها من أدوات وتأثيراتها على صناعة الفيلم الاستعراضي المصري خاصة والعالمي عامة، وقد أشرف على البحث د. محمد عبد الفتاح البيلي الأستاذ بقسم الديكور بكلية الفنون وناقشها أ. م. د. محمد عبد الحفيظ مكاوي الأستاذ بنفس الكلية.

تناول البحث في المقدمة فن الرقص والاستعراض منذ أقدم العصور، بداية من العصر البدائي مرورا بالعصر الفرعوني، ثم عند الإغريق ثم الرومان والعصور الوسطى.. ليبدأ بعد ذلك الباب الأول (فن الاستعراض) والذي انقسم إلى ثلاثة فصول الأول (خصائص الفيلم الاستعراضي) وتناول خصائص الفيلم الاستعراضي على مستوى العالم بداية من الموسيقى والاستعراض في السينما، والفرق بين الملهاة الموسيقية والكوميديا الموسيقية، الفيلم الغنائي والفيلم الاستعراضي والفيلم الأوبرالي والأفلام التي تتخللها استعراضات مع إعطاء نماذج لكل نوعية.. ثم الفيلم الاستعراضي في السينما السوفييتية وآسيا والأفلام الصينية والهندية وأمريكا الجنوبية، وأخيرا أمريكا حيث تعتبر رائدة الفيلم الموسيقي

والاستعراضي وقد قلدتها في ذلك دول العالم، حيث تمت الاستعانة بالفيلم الأمريكي والتكنيك الخاص به والاستعراضات الموجودة فيه وقامت كل دولة بمحاكاة الفيلم ومقوماته ولكن بما يتوافق لديها من قيم وعادات وتقاليد. ومن أشهر الأفلام الموسيقية الأمريكية التي تتوقف عندها الباحثة فيلما (أمريكي في باريس؛ و(قصة الحي الغربي).. وفي الفصل الثاني (الفيلم الاستعراضي في السينما المصرية) تدرس الباحثة بداية السينما في مصر منذ عام 1929م، ثم بدايات الفيلم الغنائي منذ فيلم (أنشودة الفؤاد) إخراج ماريو فولبي سنة 1932 وتطوره مرورا بأفلام محمد عبد الوهاب وأم كلثوم وأسباب نجاح وانتشار هذه الأفلام، ثم تتحدث الباحثة عن الأغنية الدرامية في السينما ثم الاستعراض في السينما، فالعروض الاستعراضية هي أعمال فنية راقصة غنائية يقوم بها الإنسان، وتعتمد على الصورة المرئية الجذابة والمثيرة التي تعمل على التأثير في المشاعر والانفعالات كالحب والخيال والضحك والعطف والشفقة عند الإنسان، وإن ذلك مبني على سرعة الأداء والحركة وجمال اللحن الموسيقي وقدرة الأداء غير المنطقي، حيث يتم الاختفاء ثم الظهور في وقت واحد مع التلاعب بقضية الزمان والمكان ليكوِّن الخيال والشيء المجهول القائم وراء الحجاب تطلعات وأحلام المشاهد أثناء مشاهدته لهذه العروض الاستعراضية، وتكشف الباحثة عن تأثر السينما المصرية بالسينما الهوليوودية بشكل واضح في الفيلم الاستعراضي ككل، كممثلين وملابس وإكسسوار وإخراج والاستعراضات بشكل خاص تم تقليد الكثير منها مع اختلاف في النواحي الخاصة بالتكلفة الإنتاجية، وتلفت الباحثة النظر إلى الاستعراضات المهمة في السينما المصرية والتي كثيرا ماتكررت في أفلامنا مثل استعراض الوحدة العربية، فلقد كان سمة من سمات الفيلم الاستعراضي وذلك لتقريب الشعوب من بعضها البعض ولزيادة روابط الوحدة العربية.. وفي الفصل الأخير من الباب الأول حللت الباحثة العناصر البصرية والتشكيلية في الفيلم الاستعراضي، حيث استعرضت بداية تعريف التصميم وتحليله وعناصره عامة، ثم تحدثت عن الشكل والنسيج وعناصر التكوين (المكان ـ الإضاءة ـ الملابس ـ الماكياج)، ثم مبادئ التكوين (الانسجام ـ التضاد ـ التنوع ـ التكوين ذو الطابع النمطي ـ الاتزان والحركة) كما تتطرق الباحثة إلى لغة التشكيل كمقومات.

وفي الباب الثاني (السينما والملابس الاستعراضية) المكون من ثلاثة فصول ـ وهي على التوالي: علاقة الشخصية بالملابس، والملابس، خاماتها ومكملاتها في السينما الاستعراضية، واللون والضوء والماكياج في السينما ـ تتناول الباحثة في الفصل الأول العلاقات التشكيلية والجمالية

للشخصية المحورية وما يحيطها من مجاميع وشخصيات مساعدة من خلال التشكيل الدرامي، وما يجسمها من زي وأكسسوار لكي تتناسب مع الصورة حيث تملك الملابس إمكانيات تدعم العمل السينمائي أو تؤثر عليه سلبا وعلى القيم المطروحة على الأداء والأسلوب، كما تحلل الشخصية والزي على مستوى العوامل البيئية المؤثرة عليهما، والخصائص النفسية والجسمية للشخص. وفي الفصل الثاني تتناول الباحثة تصميم الملابس منذ بداية ظهور السينما حيث الأزياء جزء من الشخصية على الجسد، وتحلل عدة نقاط مهمة منها عمل مصمم الملابس من قراءة السيناريو لتصميم الملابس، ثم دراسة مصادر تصميم الأزياء التي منها الزي التاريخي والزي الشعبي وفن المعمار والطبيعة، ثم تتطرق الباحثة إلى تأثير كل شخصية في لون ملابسها، حيث إن الحالة النفسية تؤثر وتتأثر بالملابس، وحيث إن الألوان أكسبت تصميم الملابس قيما جمالية ودرامية لا حد لها وخاصة الفيلم الموسيقي الذي يعتبر بمثابة مجال مفتوا لأغراض غير محدودة في استخدام اللون استخداما خلاقا، وأيضا الاستخدام الدرامي للألوان، حيث استخدام الألوان بشكل مؤثر انفعالي رمزي أو درامي.

وتتناول الباحثة العلاقة بين الملابس واللون والضوء، وهي علاقة تبادلية حيث يؤثر كل عنصر في الآخر إلى حد كبير ويتأثر به، كما أن كل هذه العناصر تعمل على تكامل الصورة السينمائية، فللإضاءة أهمية كبيرة في تجسيد الجو الدرامي للديكور والملابس، وأيضا فإنه عند سقوط حزمة ضوئية معينة على لون ما فإن هذا اللون حتما سيتغير ويعطي نتيجة إما إيجابية أو سلبية، فالضوء إما أن يؤكد اللون وإما يعطي نتائج أخرى مقصودة أو غير مقصودة، وكذلك دور الماكياج في إبداع الشخصيات والتصحيح من عيوب الوجه وأثر الضوء عليه، حيث يتحكم الضوء في المكياج إلى درجة كبيرة.

وفي الباب الثالث والأخير والمكون من فصلين تحلل الباحثة لنماذج من أهم العروض والأزياء الاستعراضية لأبرز المخرجين المصريين في السينما المصرية، وتشير الباحثة إلى أنه لا يوجد مخرج مصري لم يقدم فيلما يحتوي على استعراض أو أغنية يصحبها استعراض في السينما المصرية، ومن أبرزهم أحمد بدرخان الذي قدم فيلم (انتصار الشباب) سنة 1940، و(دنانير) سنة 1940، و(عايدة) 1942.. وغيرها، وكذلك هنري بركات الذي قدم أفلاما لـ (فريد الأطرش) و(عبد الحليم حافظ)، و(ليلى مراد)، وكذلك نيازي مصطفى الذي اشتهر بالأفلام البدوية والاستعراضية، ومن أهم أعماله (مصنع الزوجات) سنة 1941، (تاكسي الغرام) سنة 1953، (عنتر بن شداد) سنة 1961، (صغيرة على الحب) سنة 1966، وأنور وجدي الذي أعطى للاستعراضات والتابلوهات الراقصة والموسيقية اهتماما كبيرا، وكان

حريصا على تقديم الاستعراضات في أفلامه، واكتشافه للطفلة المعجزة آنذاك فيروز التي تمتعت بمواهب متعددة، ومن أهم أعمال (ياسمين) سنة 1950، (ليلة الحنة) سنة 1951، (دهب) سنة 1953، (أربع بنات وضابط) سنة 1953 وغيرها. وكذلك أعمال مخرجين مهمين لهما بصمة واضحة في تاريخ الأعمال الاستعراضية مثل الأخوان حسين فوزي وعباس كامل، وأيضا حسين كمال الذي يعد واحدا من أهم المخرجين الذين طوروا في شكل الفيلم الاستعراضي، ومن أهم أعماله (أبي فوق الشجرة) سنة 1986، و(مولد يا دنيا) 1975، وأيضا المخرج حسن الإمام الذي اهتم أيضا في أفلامه بالرقصات وتقديم التابلوهات الاستعراضية، وكانت أعماله بعضها عن حياة مشاهير الراقصات مثل (شفيقة القبطية) 1963، و(بمبة كشر) 1974، و(سلطانة الطرب) 1979، و(بديعة مصابني) 1975 وغيرها.

وقد اعتمد تحليل الأعمال الفنية السينمائية الاستعراضية في هذا الفصل على تقسيم الأعمال المختارة حسب نوعيتها تبعا للتصنيف وهو على أساس الأزياء الاستعراضية داخل الفيلم وكان التصنيف كالآتي: أولا: الأزياء التاريخية - ثانيا: الأزياء الواقعية - ثالثا: الأزياء الخيالية.

كم مر من الوقت

(كم مر من الوقت «17 أسيرا لبنانيا يكتبون تجاربهم في المعتقلات الإسرائيلية») عنوان الكتاب الذي صدر عن دار المسار ببيروت، وأعده للنشر الكاتبان عماد مرمل ومحمد العاصي، ويكشف إلى أي حد تبلغ الوحشية اليهودية في تعاملها مع الكيان الإنساني العربي سواء في لبنان أو فلسطين عبر تفاصيل ومشاهد وصور يصعب إعادة قراءتها مرتين متتاليتين، أولا لكونها مؤلمة، وثانيا تخترق القلب وتسيطر على المشاعر والذاكرة، سرد هذا التفاصيل سبعة عشر رجلا وامرأة، وتمثل وثيقة حية لكلام يبقى ضائعا إن لم يكتب.. (الأسرى يكتبون، يحترفون لغة الحياد، يحاولون دفع ألم الذاكرة بعيدا، وألم انتهاك الإنسان فيهم خلال فترة الاعتقال، لكن ألم الذاكرة عينه يدفعهم إلى التحدث عن لحظات ارتجاف أجسادهم من أسلاك الكهرباء الموضوعة في أكثر مواضع أجسادهم حساسية، يتحدثون عن العلاقة مع الجسد الذي اتسخ بالأمس، ويتلمسون بأيديهم من جديد رأسا اجتاحه القمل وراء قضبان السجن، يتذكرون السطل الذي خصصه سجانهم ليقضوا فيه حاجتهم، فيتحول فعلهم إلى فعل علني مخجل.. ألم الذاكرة؟ نعم لكن الذاكرة ليست فقط دراماتيكية ومليئة بالتعذيب الجسدي والدماء، هي أيضا ذاكرة القتل الصامت البطيء والحياة العليلة المتهالكة، هي أيضا ذاكرة الوقت الذي يقتل ولا يقتل، ذاكرة التهافت التدريجي والتضحية الصامتة والممانعة والصمود والتحولات في الصمت).

دمشق

• علي الكردي

أسبوع الثقافة المصرية بدمشق

فعاليات متنوعة و«صخور السماء» أفضل روايات إدوارد الخراط

منذ عشر سنوات تقريبا، لم تشهد العاصمة السورية دمشق، تظاهرة للثقافة المصرية، كتلك التي شهدتها مؤخرا خلال «أسبوع الثقافة المصري» الذي انعقد فيها بالتعاون بين وزارة الثقافة السورية، والسفارة المصرية بدمشق، وتخللته عروض سينمائية، وعرض مسرحي راقص، ومعرض للفن التشكيلي المصري، وندوة حول الآثار المصرية، وأخرى حول المشهد الأدبي المصري، إضافة إلى معرض الكتاب، عُرضت فيه أحدث إصدارات دور النشر المصرية.

عروض سينمائية

فيلم العاشقان، كان فاتحة عروض الأفلام المصرية، وهو من بطولة وإخراج الفنان نور الشريف، الذي حضر الافتتاح، ترافقه زوجته الفنانة بوسي، وقد عقد الفنان نور الشريف - بعد عرض الفيلم - مؤتمرا صحفيا تحدث فيه عن إعجابه بتطور الدراما السورية، ووجود مخرجين تخرجوا من معاهد السينما في الخارج، وبسبب أزمة العمل السينمائي، توجهوا للعمل في التلفزيون، مما أضفى جماليات على الصورة في الدراما التلفزيونية السورية، ولفت الشريف الأنظار إلى اتفاقية مع بعض المخرجين السوريين وجهات إنتاجية سورية للتمثيل في بعض الأعمال الدرامية السورية إلى جانب فنانين سوريين.

الأفلام الأخرى التي عُرضت خلال الأسبوع الثقافي كانت على التوالي: فيلم (أولى ثانوي) لمحمد يوسف، و(أرض الخوف) لداود عبد السيد، و(حسن وعزيزة)، و(قضية أمن دولة) لكريم جمال الدين و(الشرف) لمحمد شعبان، و(فيلم وثائقي) لمحمد أمين، ورغم اختلاف المستويات بين هذه الأفلام، إلا أنها جميعها تعالج قضايا اجتماعية وإنسانية جديدة على

السينما العربية، وخاصة فيلم «فيلم ثقافي» الذي يتناول قضية ثلاثة شبان تأخروا في الزواج بسبب تعقيدات الظروف المادية، حيث يحصلون على شريط لفيلم إباحي، وكلما أرادوا مشاهدته تجري مفاجآت غير متوقعة تمنعهم من ذلك، الفيلم يعتمد على المفارقات لإبراز واقع التناقضات الاجتماعية السائدة في المجتمع المصري.

شهرزاد على أنغام كورساكوف

قدمت فرقة الرقص المسرحي الحديث، في فضاء قصر العظم العرض المسرحي الراقص (شهرزاد)، وهو من إخراج وليد عوني الذي استغل التفاعل الوجداني العميق للجمهور مع الموسيقا الساحرة لكورساكوف بمرافقة فرقة (عيون) الراقصة، وقد اعتمد العمل على الإضاءة المبهرة والألوان والأداء الحركي للراقصين، إلا أنه افتقد الترابط الدرامي بين المشاهد بشكل عام.

معرض تشكيلي وندوتان

على صعيد الفن التشكيلي، عُرضت مجموعة من أعمال الفنانين التشكيليين المصريين، من أجيال متعددة، لتعطي فكرة بانورامية عن حركة التشكيل المصري المعاصر، وقد تنوعت الأعمال بين التصوير الزيتي، والنحت والغرافيك، وعكست الأعمال تنوع الاتجاهات الفنية والجمالية للحركة التشكيلية المصرية، ومن بين أهم المشاركين في هذا المعرض نذكر: السيد قماش، عادل مصري، جورج بهجوري، ومصطفى عبد الفتاح.

في إطار الندوات كان من المفترض حضور الروائي الكبير إدوارد الخراط، الذي اعتذر عن الحضور قبل أيام على بدء الأسبوع، لكن محاضرة الدكتور الناقد صلاح فضل الذي تحدث عن المشهد الأدبي في مصر تركزت بؤرتها الرئيسة على أعمال الروائي إداورد الخراط وبشكل خاص روايته الأخيرة «صخور السماء»، فيما كانت الندوة الأخرى حول «ترميم الأهرامات وأبو الهول» التي قدمها مدير الآثار المصري الدكتور زاهي حواس الذي شرح من خلال عرض صوتي (سلايتات)، ما تعانيه الآثار المصرية، وبشكل خاص (أبو الهول) من تآكل يهددها بفعل عوامل الطبيعة والزمن ثم بيّن ما تحتاج إليه من إمكانيات والجهود التي تبذل لإعادة ترميمها والحفاظ عليها كثروة وطنية وإنسانية.

الناقد الدكتور صلاح فضل استعرض المشهد الأدبي في مصر بخطوطه العامة معتبرا أن هذا المشهد لا ينفصل عن المشهد الأدبي العربي، ثم تحدث عن الشعر باعتباره عامود الأدب، حيث رفض إطلاق صفة الذبول والانكماش على المشهد الشعري الذي شهد برأيه خلال المنتصف الثاني من القرن العشرين، عدة موجات من النهوض، يمكن أن نطلق عليها بتوهج الشعرية العربية، ورفض فضل من جهة أخرى مقولة «أن الشعر قد مات في مصر» مذكرا بتجارب صلاح عبد الصبور وأمل

دنقل وأحمد عبد المعطي حجازي (أحد رواد الشعر الحديث)، ومحمد عفيفي مطر (أحد بناة الشعرية المعاصرة) وتحدث عن الموجات الشعرية الأخرى التي أفرزت أصواتا ناضجة كمحمد إبراهيم أبو سنة ورفعت سلام، عبد المنعم رمضان، حلمي سالم، وفاروق شوشة.

وفي سياق آخر تحدث عن موجة شعراء العامية الذين أغنوا الخيال الشعري والأغنية المغناة بطاقة شعرية هائلة من بين هؤلاء: عبد الرحمن الأبنودي وسيد حجاب وأحمد فؤاد نجم، رافضا تهمة (الافتئات على اللغة الفصحى) التي وُجهت إلى شعراء العامية باعتبار أن الفصحى أكثر تجذرا وعمقا من أن تخلعها العامية.

المشهد النقدي والروائي

ثم تحدث فضل عن المشهد النقدي في مصر الذي قدم برأيه عددا من الأعلام اللامعة التي تستمد قيمتها من انفتاحها على المشهد الثقافي العربي، باعتبار أن الناقد الذي لايمتد أفقه إلى كامل الوطن العربي هو ناقد محدود الأثر، وقسّم النقاد المصريين إلى عدة أجيال، ذكر من الجيل الأول أسماء عبدالقادر القط، ود. عز الدين إسماعيل، ود. مصطفى ناصر، والثلاثي الذي غاب: محمد مندور، ولويس عوض وعلي الراعي.. أما الجيل الثاني فأبرزهم برأيه: جابر عصفور، وصبري حافظ.

وحول المشهد القصصي والروائي، اعتبر فضل أن العصر الذي نعيش فيه اليوم ليس عصر الرواية كما روّج لهذه المقولة النقدية د. جابر عصفور، وإنما عصر الرواية والشعر والصورة معا، خاصة وأن أي نمط إبداعي من هذه الأنماط لا يأتي على حساب الآخر وإنما يتجاور معه.

وبعد أن استعرض أهم رموز الرواية المصرية، حسب تسلسل أجيالهم، أفرد مساحة للحديث عن كتّاب الدراما والسيناريو باعتبار أن هذا النوع الأدبي هو الأكثر انتشارا كـ «أدب منظور»، لأنه سدّ ثغرة كبيرة بسبب انتشار الأمية في مجتمعاتنا العربية، وهذا ما جعل كاتبا دراميا كأسامة أنور عكاشة لا يقل أهمية وانتشارا عن قامة كبيرة كنجيب محفوظ.

إدوارد خراط/ بؤرة التركيز

خصص الناقد صلاح فضل في محاضرته مساحة خاصة للحديث عن تجربة الروائي إدوارد الخراط، وروايته الأخيرة «صخور السماء»، وبدأ حديثه عن الخراط بإثارة بعض الإشكاليات متسائلا: هل يمكن للأديب أن يظل مثل البركان الخامد، حتى إذا وصل إلى السادسة والخمسين من عمره اشتعل بركانه؟!

إن إدوارد الخراط الذي يشغل الآن فضاء واسعا في الثقافة العربية بقي حتى منتصف الثمانينات، وكان قد بلغ من العمر الستينات أي (سن التقاعد) وهو ليس لديه من الإصدارات، سوى رواية واحدة، هي «رامة والتنين»، ومجموعة قصصية واحدة هي (جدران عالية).

ورغم أنه ترجم العديد من الكتب، وصل إلى أربعين كتابا في المؤسسة التي كان يعمل بها (الأفرو آسيوية) إلا أنه ليس لديه بين هذه الكتب كتابا واحدا داخل إطار الإبداع.

ومنذ العام 1985 وحتى الآن اشتغل بركان الخراط لينتج أكثر من عشرين رواية، وستة دواوين شعرية وخمس دراسات نقدية وتُرجمت أعماله إلى عدة لغات، وكُتبت عنه خمس عشرة رسالة جامعية.. إذن (أضاف متسائلا) كيف يمكن للشيخوخة أن تصنع هذا البركان؟ هذا إضافة إلى إصداره كتبا في مجال نظرية السرد، حيث انتشرت في عالم الثقافة العربية مصطلحات نقدية خاصة به كمصطلح (الحساسية الجديدة) و(الكتابة عبر النوعية).

واعتبر فضل أن آخر روايات الخراط (صخور السماء) هي من أعظم أعماله وربما كان ينظر من طرف خفي إلى نجيب محفوظ ورائعته (الحرافيش) وكأنه أراد من خلال هذه الرواية أن يقدم حرافيشه، إذ احتوت رواية (صخور السماء)- التي تصل إلى خمسمائة صفحة - على خمس وعشرين شخصية رئيسية وخمس وخمسين شخصية ثانوية وخمس وثلاثين بنتا وولدا لتصل مجموع الشخصيات إلى مائة وخمس عشرة شخصية لرهبان أقباط بمراتب دينية متعددة.

واستطاع الخراط من خلال الراوي (العصب أو الخيط السري الذي يضيء الرواية بمنظورها ورؤيتها..) أن يمسك بخيوط الرواية ويتحكم بأحداثها التي ترصد الحرب العالمية الثانية عام 1940، واعتبر فضل أن كل تأكيدات الخراط التي تقول أن هذه الرواية ليست سيرة ذاتية، وليست رواية قبطية هي ليست صحيحة فهي ليست إلا رواية قبطية، وليس فيها أي شيء لا يخرج عن هذا النطاق، أما الطفولة فهي البئر التي يستقي منها الخراط متخيله الإبداعي، والمكان هو (أخميم) بلدته الصعيدية الصغيرة.

وأضاف: لقد كشف الخراط في هذه الرواية عن بواطن الحياة القبطية على مستوى الطقس والأسطورة، واستخدامه اللغة العامية الركيكة في الحوارات والطقوس الكنسية هي حيلة فنية أراد من خلالها إبراز أخص خصائص الطائفة القبطية، وبالطبع أي رواية تكتسب قيمتها بما تكشفه من أسرار الحياة، ومن خلال الغوص إلى ما تحت القشرة، والسباحة في بواطن الواقع لكشف كل ما فيه.

واعتبر أن الخراط ركب الصعب في إبداعه ليجسد هذه الروح موظفا الطاقة الشعرية للغة التي لم تتوفر لأي روائي آخر من جيله.

إن أدبيات الكنيسة التي نثرها الخراط في رواية (صخور السماء) جسد برأي فضل مجموعة من الرؤى في مقدمتها أن الأدب الحي يستطيع أن يكون أدبا مختلفا وفي الوقت نفسه شديد الالتحام بخصوصية بيئته، وكأن الخراط أراد بذلك أن يحفظ تراثه القبطي من الاندثار، لأن الرواية تجسد ملحمة الإنسان المصري القبطي بشكل خاص والمصري بشكل عام، حيث الخصوصية تتخللها - مثل شعاع الضوء - في ظل النسق الفكري والشعوري والوجداني العام.

الرباط

• صدوق نور الدين

الحياة الفنية بالمغرب

فاس: مهرجان الموسيقى الروحية

تحتضن مدينة فاس في الفترة المتراوحة بين فاتح يونيو والتاسع منه المهرجان الدولي للموسيقى الروحية. تحت شعار (روح من أجل العولمة).. ولقد تم تعليل اختيار الشعار الجديد من حيث كون الهيمنة الحالية للعولمة.. تتمثل في البعد الاقتصادي إلى ابتعادها عن الجوانب الروحية، ومن ثم اقتضى الأمر إعادة الاعتبار للروحي والفكري في ذات الآن. فالمهرجان يعبر عن مواقفه وفق لغته الخاصة وذلك بالجمع بين مختلف الحضارات في نوع من التداخل. وحتى يتم المزج بين موسيقى الشرق والغرب.

وسوف يتضمن البرنامج ما يقرب من 17 سهرة غنائية يشارك فيها فنانون من الولايات المتحدة الأمريكية إلى الهند وفرنسا ومصر وأسبانيا. وبالإضافة إلى هذه السهرات تعقد محاضرات وندوات عن الموسيقى الروحية وذلك تحت عنوان (الموسيقى لغة الروح) كما (الروحانيات والعولمة)، وسوف تتزامن الدورة الحالية وعيد المولد النبوي الشريف حيث يتم إحياء الميلودية على الطريقة المغربية القديمة ويسهم بالحضور فيها كل من محمد باجدوب والنهامي الحراق ومجموعة الإمام البوصيري.

ويتوقع أن يحج إلى هذه الحدث الفني والثقافي أزيد من 300 سائح كما سيستضاف أزيد من 150 صحافيا لتغطية المناسبة. ويتردد أن مداخيل هذا اللقاء قد تصل إلى ستة ملايين درهم.. على أن أول دورة من دورات المهرجان كانت عقدت في 1994 وتحت شعار: الذاكرة الروحية للشرق والغرب.

شاتيلا

هو عنوان العرض المسرحي الجديد والذي تعتزم مجموعة مسرح اليوم الإقدام على التدرب عليه وتقديمه للجمهور.

وللذكر فإن هذا النص هو للكاتب المسرحي الفرنسي الراحل جون

جونيه، وكان قام بترجمته الناقد محمد برادة.

ولقد دعي للمشاركة في التخطيط الأولي للعرض المسرحي المفكر عبد الكبير الخطيبي. وسوف تسهم بالمشاركة في العرض الممثلة المغربية ثورية جبران. كما سيساهم في الإخراج عبد الواحد عوزي.

كارمن بمراكش

تم في مدينة مراكش عرض المسرحية الغنائية أوبرا كارمن العربية الأندلسية والتي تعد مزيجا من ثلاث ثقافات هي:

الفرنسية والعربية والأندلسية، والحفل منظم من طرف الجمعية الفرنسية للعمل الفني ووزارة الشؤون الخارجية.

ويأتي هذا التنظيم في إطار التعاون بين البلدين وتعزيز الحضور الفني بين الفنانين المغاربة والأجانب.

كلمة في غياب صحافي بارز

غيب الموت الصحافي المغربي البارز (بن عيسى الفاسي)، وقلة من المتتبعين هم الذين يعرفون ويخبرون مسيرة الفاسي الذي جمع بين الكتابة الصحافية الأدبية والسياسية والفنية. لا يذكر عنه أنه حاز ديبلومات في تخصص ما. ولكن الأعمدة التي كتبها والصفحات التي أشرف عليها تؤكد حتما بأنه كان من خيرة الصحافيين المغاربة. ولعل من بين الذين يذكرون له فضائله الأستاذ عبد القادر شيبة، فلقد أشار في أعقاب وفاته إلى أن الفاسي يعد من بين النقاد السينمائيين الأوائل. ولقد انصب اهتمامه بالأساس في موضوع السينما السياسية لعالم التفاعلات التي حبلت بها الساحة في تلك الفترة. فترة الغليان السياسي في الستينات والسبعينات.

ومما يذكر له على السواء أنه أول صحافي مغربي أجرى حوارا مغربيا مع رائد الرواية العربية في مصر الروائي (نجيب محفوظ)، حيث نشره يومذاك في الصحافة المكتوبة علما بأنه أشرف على إدارة برامج إذاعية لافتة من بينها البرنامج الأخير (رمضان والناس).. إلى أنه وقلة من يذكرون له ذلك.. كان مراسلا لهيئة الإذاعة البريطانية في لندن.

كما راسل صحافيا مجلة التضامن التي كانت على السواء في بريطانيا.

يقول عنه الأستاذ شيبة:

إنه من جيل الصحافيين المتمرسين بالمادة الإعلامية السياسية والاجتماعية والثقافية من دون تمييز أو تخصص أصبح يفرضه اليوم تطور المجال الإعلامي.

وأما الأستاذ عبد الجبار السحيمي رئيس تحرير جريدة العلم فيرى إلى خاصاته الإنسانية من الزاوية التالية:

ولـ بن عيسى الفاسي موقع الصدارة في كل مجلس. يتندر على الأحداث والأشخاص من غير إساءة جارحة. ويفجر الضحكات من غير أن يلتبس شخصية المهرج ولولا أنه كان محاصرا بثلة جميلة من الأصدقاء...

رحم الله تعالى بن عيسى الفاسي.

أول مهرجان للموسيقى الكلاسيكية

ينتظر أن تعرف مدينة الصويرة السياحية المغربية أول مهرجان للموسيقى الكلاسيكية، علما بأن هذه المدينة اعتادت على تنظيم مهرجان أفريقي للأغنية الكناوية. إلى جانب موسيقى العالم الذي ينعقد ومنذ أربع سنوات بالصويرة.

على أن الهدف من هذا المهرجان الذي سينظم على مدى ثلاثة أيام متوالية الاستماع إلى أنواع من إبداعات الموسيقى العالمية لأمثال كل من بيتهوفن وباخ وشوبان وشوبير وغيرهم.

على أن المشاركة المغربية ستحضر وبقوة في هذا المهرجان سواء من خلال الأداء الفردي أو الجماعي. كما أنه سوف يتم تنظيم ندوات ومحاضرات عن الموسيقى والتعليم الموسيقي من طرف باحثين ومتخصصين.

ويعد المتخصصون هذه التظاهرة الطريق الوحيد لمدينة الصويرة لتحقيق تنمية سياحية فاعلة واقتصاد منتج.

وكلاء توزيع البيان

- الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف
- القاهرة: مؤسسة الأهرام
- الدار البيضاء: الشركة الشريفية لتوزيع الصحف
- الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف
- دبي: دار الحكمة
- الدوحة: دار العروبة
- مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم
- المنامة: مؤسسة الهلال

في العدد المقبل:

دينامية النص الروائي / ملف

لوحة الغلاف:

هاشم الياسين / الكويت

صدر حديثاً

د. مرسل فالح العجمي

إسماعيل فهد إسماعيل: ارتحالات كتابية

سلسلة كتاب الرابطة رقم (١٤)

الكويت 2001 Kuwait 2001

سلسلة اصدارات
مركز دراسات الخليج والجزيرة العربية
جامعة الكويت

الأدب المسرحي في دول الخليج العربية

رؤية تاريخية
ودراسة فنية لمفهوم
المسرح في الخليج العربي

بقلم
د. محمد مبارك الصوري
الأستاذ المساعد بكلية التربية الأساسية
قسم اللغة العربية وآدابها